

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CAMILA RECHIA FERREIRA

A SÉRIE GLOW E A “DESMASCULINIZAÇÃO” DO OLHAR: UMA ANÁLISE
SOBRE A POSSÍVEL RELAÇÃO ENTRE REPRESENTATIVIDADE E
REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS NA FICÇÃO SERIADA

CURITIBA

2020

CAMILA RECHIA FERREIRA

A SÉRIE GLOW E A “DESMASCULINIZAÇÃO” DO OLHAR: UMA ANÁLISE
SOBRE A POSSÍVEL RELAÇÃO ENTRE REPRESENTATIVIDADE E
REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS NA FICÇÃO SERIADA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientadora: Profa. Dra. Regiane Regina Ribeiro

CURITIBA

2020

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Cabral
(Elaborado por: Sheila Barreto (CRB 9-1242))

Ferreira, Camila Rechia

A série Glow e a “desmasculinização” do olhar: uma análise sobre a possível relação entre representatividade e representação de personagens femininas na ficção seriada./ Camila Rechia Ferreira, 2020.

152 f: il. color.

Orientadora: Profa. Dra. Regiane Regina Ribeiro.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2019.

1. Comunicação. 2. Olhar Masculino. 3. Ficção Seriada. 4. Cultura. I. Título.

CDD 302.2



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO COMUNICAÇÃO -
40001016071P8

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em COMUNICAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **CAMILA RECHIA FERREIRA** intitulada: **A SÉRIE GLOW E A DESMASCULINIZAÇÃO DO OLHAR: uma análise sobre a possível relação entre representatividade e representação de personagens femininas na ficção seriada**, sob orientação da Profa. Dra. REGIANE REGINA RIBEIRO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 10 de Agosto de 2020.

Assinatura Eletrônica

26/08/2020 11:12:52.0

REGIANE REGINA RIBEIRO

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

20/08/2020 23:30:40.0

JOAO DAMASCENO MARTINS LADEIRA

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

25/08/2020 18:43:18.0

SANDRA FISCHER

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ)

A todas as mulheres, célebres e anônimas, que pagaram com a própria vida o preço de nossa luta por espaço e voz.

AGRADECIMENTOS

“Deus ajuda, mas precisamos subir os degraus”. Cresci ouvindo isso em casa, e a cada dia essa frase adquire mais sentido. No meu caso, essa ajuda sempre veio de Deus, sim, mas também do privilégio de ter nascido em uma família estruturada, com boas condições econômicas e relações saudáveis. Em um contexto tão favorável, com uma infância feliz, uma boa formação escolar e universitária, acesso a cursos de pós-graduação e boas posições de trabalho, vejo a pesquisa, a busca e a produção de conhecimento como uma obrigação, um compromisso com uma sociedade formada, em sua maioria, por pessoas que infelizmente não usufruem das mesmas oportunidades que tive e ainda tenho.

Ser privilegiada no Brasil, por muito tempo significou, para mim, carregar um sentimento de culpa. Como poderia ser feliz enquanto existe fome, miséria, violações de tantos direitos? A culpa, no entanto, passou a se mostrar paralisante, e foi na Universidade Pública que comecei a substituí-la por um sentimento de responsabilidade. Admitir que sou parte de um sistema baseado em diferentes tipos de exploração e que, em grande parte da vida, obtive e ainda obtenho benefícios desse sistema não foi fácil, mas gerou em mim um compromisso de vida – ser parte de algo maior, de uma revolução. E esse é meu primeiro agradecimento: à Universidade Federal do Paraná, por ser um espaço de diversidade, de resistência e de ciência do mais alto nível.

Ter uma escada melhor, mais segura e confortável do que a da maioria das pessoas não significa que a subida tem sido fácil. Agradeço à minha mãe, Simone Rechia, e ao meu pai, Jorge Ferreira, por nunca terem me segurado no colo para subir os degraus, nem me ajudado a pular algum deles, mas por terem ficado sempre ao meu lado, segurando minha mão, guiando meus passos e oferecendo apoio se, em algum momento, eu caísse. Vocês são minha maior inspiração e tenho muito orgulho de tudo o que conquistaram!

Agradeço também aos meus avós, Áurea, Odette, Otávio e José, que em contextos tão adversos criaram raízes firmes que nos sustentam e nutrem todos os dias. Faço aqui um destaque ao meu avô José, que se foi quando eu estava com 15 anos, mas teve tempo de me encantar com sua biblioteca e me estimular a sempre querer aprender.

Sorte a minha ter ao meu lado nessa caminhada a melhor irmã e amiga que poderia existir: Marina Rechia Ferreira, que, apesar de mais jovem, me parece ser mais sábia e sempre tem tanto a me ensinar com sua sensibilidade e um olhar leve e otimista para a vida. Obrigada por ser o melhor presente que já ganhei. Sorte também ter ganhado um padrasto que completa nossa família: Iverson Ladewig, seu apoio e amor de pai são essenciais em minha vida.

Agradeço também a Marcelo Wilinski, meu parceiro, amor, companheiro de todas as aventuras. Sem seu apoio, sua paciência e seu carinho nos momentos mais difíceis essa jornada teria sido mais dolorida e um pouco sem graça. Muito obrigada por ser um homem que faz de tudo para ver uma mulher crescer e brilhar e por sua capacidade de vibrar comigo a cada nova conquista.

Sou infinitamente grata aos amigos que o mestrado me deu: Aléxia, Ana Carolina, Ana Luísa, Arthur, Daniel, Gabriel e Vivian. Vocês trouxeram alegria e muita força para esses anos; ter encontrado vocês vale mais que qualquer título.

Muito obrigada, professora Regiane Ribeiro, minha orientadora, amiga, parceira! Seu conhecimento me deixa admirada, sua força e seu comprometimento com as pessoas, com a sua família, com a ciência e a Universidade me inspiram a ser uma pesquisadora e uma profissional melhor. Aprendi tanto com você nesse período que minha vida nunca mais será a mesma.

Por falar em mulher pesquisadora, agradeço por ter tantos exemplos incríveis na minha vida: professoras Carla Rizzotto, Cláudia Quadros, Kelly Prudencio e Valquíria John, muito obrigada por nos representarem de forma brilhante e por serem generosas em compartilhar o que sabem.

E, dentre as mulheres que se destacam na pesquisa, tenho uma preferida: Simone Rechia, minha mãe. Por tanto tempo acreditei que jamais seguiria seus passos e aqui estou, começando uma vida de pesquisadora. Mãe, se algum dia eu me tornar um milésimo do que você é, já poderei me dar por satisfeita. Muito obrigada por ser o melhor exemplo de mulher que eu poderia ter!

Agradeço a toda a minha família e aos meus amigos, por acreditarem em mim, às vezes mais do que eu mesma acredito. Obrigada, povo brasileiro, por investir na pesquisa e na produção de conhecimento. Comprometo-me a viver todos os meus dias com o objetivo de retribuir esse investimento.

RESUMO

Com o crescimento da Netflix e o consumo de suas produções cada vez mais intenso no Brasil e no mundo, torna-se cada vez mais relevante a análise da relação entre o conteúdo produzido e consumido via *streaming* e os fenômenos culturais da contemporaneidade. Um desses fenômenos é o destaque dado às pautas feministas no cenário *mainstream*. Com o objetivo de analisar a representação de personagens femininas na ficção seriada no *streaming* a partir de uma perspectiva da representatividade e identificar a possibilidade de uma desmasculinização do olhar no *mainstream* audiovisual, a pesquisa teve uma primeira etapa de investigação quantitativa acerca da produção de originais Netflix no período entre 2016 e 2018. Diante dos números relacionados à participação feminina em posições-chave no campo da produção, localizaram-se na série GLOW algumas características relevantes para um aprofundamento qualitativo. Os principais operadores teóricos articulados na pesquisa foram os conceitos da representação e do olhar masculino contextualizados no interior da ficção seriada audiovisual em um cenário *mainstream* do *streaming*. A partir de uma perspectiva metodológica adaptada da análise de imagens em movimento, o objeto empírico revelou pistas sobre uma possível relação entre a representação de protagonistas femininas e a negociação com o olhar masculino no campo da produção, com destaque a temáticas comumente associadas à pauta feminista, tais como aborto, sexualidade feminina, maternidade, o mundo do trabalho e a sororidade.

Palavras-chave: Olhar Masculino. Ficção Seriada. Representação. Cultura. *Streaming*.

ABSTRACT

With the growth of Netflix and the consumption of its productions more and more intense in Brazil and in the world, it becomes relevant to analyze the relationship between the content produced and consumed via streaming and the contemporary cultural phenomena. One of these phenomena is the emphasis given to feminist agendas in the mainstream scenario. With the objective of analyzing the representation of female characters in serial fiction on streaming from a perspective of representativeness and of identifying the possibility of a demasculinization of the gaze in the audiovisual mainstream, the research had a first stage of quantitative investigation about the production of Netflix originals in the period between 2016 and 2018. In view of the numbers related to female participation in key positions in the field of production, some relevant characteristics were found in the serie GLOW for a qualitative deepening. The main theoretical operators articulated in the research were the concepts of representation and the male gaze contextualized within the serial audiovisual fiction in a mainstream scenario of streaming. From a methodological perspective adapted from the analysis of moving images, the empirical object had revealed clues about a possible relationship between the representation of female protagonists and the negotiation with the male gaze in the field of production, with emphasis on themes commonly associated with the feminist agenda such as abortion, female sexuality, motherhood, the world of work and sorority.

Keywords: Male Gaze. Serial Fiction. Representation. Culture. Streaming.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – DIAGRAMA DE VETORES DOS ELEMENTOS CONSTITUINTES DE UMA CULTURA DE SÉRIES	44
FIGURA 2 – SINOPSE DA SÉRIE GLOW	69
FIGURA 3 – EQUIPE DE PRODUÇÃO DE GLOW	70

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 – CENAS ANALISADAS	74
GRÁFICO 2 – AMBIENTE	74
GRÁFICO 3 – GÊNERO NARRATIVO	75
GRÁFICO 4 – ÂNGULO PREDOMINANTE DAS PERSONAGENS	138
GRÁFICO 5 – PLANO PREDOMINANTE	139
GRÁFICO 6 – TIPO DE LUZ PRODOMINANTE	139
GRÁFICO 7 – FIGURINO	140
GRÁFICO 8 – EXPRESSÕES FACIAIS: DEBBIE	141
GRÁFICO 9 – EXPRESSÕES FACIAIS: RUTH	141
GRÁFICO 10 – ATITUDE: DEBBIE	142
GRÁFICO 11 – ATITUDE RUTH	142

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – PERCURSO METODOLÓGICO	65
QUADRO 2 – TRÊS EIXOS ANALÍTICOS RELACIONADOS À CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS	66
QUADRO 3 – TIPOS DE CENAS SELECIONADAS PARA ANÁLISE	67
QUADRO 4 – MODELO FRAMES	67

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	A NARRATIVA DE FICÇÃO NO AUDIOVISUAL	23
2.1	COMPREENDENDO O CONCEITO E A ESTRUTURA DA NARRATIVA	23
2.2	A NARRATIVA DE FICÇÃO E A CRIAÇÃO DE NOVOS MUNDOS	25
2.3	A PERSONAGEM DE FICÇÃO DENTRO DO UNIVERSO NARRATIVO	27
2.4	A NARRATIVA AUDIOVISUAL E SUAS ESPECIFICIDADES	29
3	FICÇÃO AUDIOVISUAL, <i>STREAMING</i> E <i>MAINSTREAM</i>	34
3.1	AS NOÇÕES DE GÊNEROS E FORMATOS TELEVISIVOS	34
3.2	A MÍDIA COMO CHAVE DE LEITURA DA SOCIEDADE	38
3.3	A CULTURA DE SÉRIES E A COMPLEXIFICAÇÃO DAS NARRATIVAS	43
3.4	COMO A NETFLIX INFLUENCIA O PARADIGMA PRODUTIVO DA FICÇÃO SERIADA AUDIOVISUAL	49
3.5	O CONCEITO DE MAINSTREAM E O PARADOXO DA SEGMENTAÇÃO EM MASSA	51
4	A RELAÇÃO ENTRE REPRESENTAÇÃO E O OLHAR MASCULINO E SEU IMPACTO NA CRIAÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS NA FICÇÃO SERIADA AUDIOVISUAL	55
4.1	O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO E SUAS RELAÇÕES COM A COMUNICAÇÃO	55
4.2	REPRESENTAÇÃO FEMININA E “MALE GAZE”	56
5	PERCURSO METODOLÓGICO	63
5.1	ETAPAS	65
5.2	CATEGORIAS, CÓDIGOS E UNIDADES ANALÍTICAS	66
6	DESCRIÇÃO DO OBJETO EMPÍRICO: A SÉRIE GLOW	69
6.1	DESCRIÇÃO DAS PERSONAGENS ANALISADAS	71
6.1.1	Ruth Wilder	71
6.1.2	Debbie Eagan	71
7	APLICAÇÃO DO MÉTODO E ANÁLISE DOS DADOS	73
7.1	A CENTRALIDADE DO AMBIENTE DE TRABALHO E O USO DA IRONIA	75
7.2	ESTEREÓTIPO DA MULHER FEMINISTA, MATERNIDADE E A DIFERENÇA NA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS RUTH E DEBBIE	95
7.3	A NUDEZ FEMININA	102

7.4	SORORIDADE E RIVALIDADE	110
7.5	CORPO E SEXUALIDADE	118
7.6	CONSTRUÇÃO TÉCNICA DAS PROTAGONISTAS	138
7.7	AS PERSONAGENS, SUAS RELAÇÕES E COMO SE TORNAM ASPECTOS DETERMINANTES DA ANÁLISE	142
7.7.1	Relação Ruth e Debbie x Narrativa	142
7.7.2	Relação Ruth e Debbie x Formato	143
7.7.3	Relação Ruth e Debbie x Olhar feminino	144
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
	REFERÊNCIAS	149

1 INTRODUÇÃO

*Isto não é um filme. Isto... é GLOW.
 [...] Garotas Lindas da Luta Livre.
 É um programa de TV de luta livre. Só mulheres. Moças lutando.
 Igual à luta de homens, mas com mulheres.
 Entenderam? Mulher contra mulher. [...]
 Se uma de vocês se tornar uma Hulk Hogan,
 terei ganhado na loteria. [...]
 O quê? Vamos com calma. O negócio é o seguinte: sim, é um programa de luta
 livre. Sim...
 Vocês terão que lutar de verdade na televisão a cabo para milhares de pessoas.
 O que significa... apertão no peito, socos na vagina, movimentos doloridos.
 Aquele movimento que parece briga de gato, só que melhor.
 Eu já disse socos na vagina?
 Certo, ótimo.
 Então, se alguma de vocês tiver algo contra fazer um programa de luta livre,
 sugiro que saia agora.
 [...] Fácil, não?
 Certo, agora vou me sentar ali e vocês vão formar uma fila e entregar suas fotos.
 Também terão que assinar uma declaração, para o caso de uma lesão grave.*

Fala de Sam Sylvia, em GLOW, EP01S01 (10m49s/12m30s)

Essa descrição foi retirada da primeira fala do personagem Sam Sylvia, da série GLOW, original Netflix, lançada em 2017. Sam Sylvia é um personagem de ficção que dá vida ao idealizador e diretor de um *show* de luta livre real protagonizado por mulheres na década de 1980 na TV norte-americana. O trecho acima foi selecionado como uma provocação inicial que acompanhará toda a trajetória da pesquisa apresentada a seguir. Sugere-se, portanto, que a leitora ou o leitor mantenha essa primeira impressão como fio condutor da análise que tomará curso nas próximas páginas.

A Netflix¹ – plataforma para consumo por assinatura de filmes, *shows*, documentários e seriados via *streaming*² – já é a preferida para consumo de

¹ “A Netflix é um serviço de transmissão *on-line* que permite aos assinantes assistir a uma ampla variedade de séries, filmes e documentários premiados em milhares de aparelhos conectados à internet. [...] A Netflix tem um grande acervo de conteúdo global com originais Netflix, filmes, documentários e séries premiados. [...]”. Descrição da empresa em sua própria página na internet: <https://help.netflix.com/pt/node/412>.

² Forma de transmissão instantânea de dados de áudio e vídeo por redes de internet. Por meio do serviço, é possível acessar conteúdos *on-line* sem a necessidade de fazer *download*.

séries no Brasil³, superando os canais de televisão por assinatura. Esse é um dado que aponta para o crescente uso da internet destinado ao consumo de produções audiovisuais, um fenômeno que vem acompanhado de outras práticas sociais que nos ajudam a compreender um novo momento na circulação de sentidos.

No âmbito da ficção seriada, o rápido crescimento da Netflix, de acordo com Castellano e Meimaridis (2016, p. 201), gera um novo paradigma para o consumo e a criação de conteúdos midiáticos que circulam na plataforma, interferindo diretamente na composição e dinâmica de todo o sistema de trocas simbólicas inerente às narrativas de ficção: “por buscarem o maior número possível de assinantes, apresentam tanto séries com narrativas próximas da televisão aberta quanto produções que abordam temas relevantes e pouco representados na televisão tradicional”.

Sendo assim, o consumo de produtos audiovisuais pelo sistema *on demand*⁴ traz consigo a possibilidade de segmentação por públicos e nichos de mercado que não seria possível em períodos anteriores. Se antes falávamos de TV de massa, hoje nossas análises recaem inevitavelmente sobre olhares específicos a grupos que se organizam e reorganizam constantemente, de acordo com gostos, preferências, bandeiras, posicionamentos. No entanto, existem ainda produtos com maior popularidade que outros, que alcançam maior ou menor audiência e geram maior ou menor resultado financeiro aos seus produtores. O entendimento sobre o que é o *mainstream*⁵ e quais são os fatores socioculturais que interferem nos padrões de consumo cultural e midiático é, portanto, um ponto central para a análise dos produtos audiovisuais de grande circulação e aceitação do público.

³ De acordo com a pesquisa Geek Power realizada em 2017, no Brasil 97% do público afirma usar algum serviço de *streaming* de vídeo. A Netflix é utilizada por 91% do público; em segundo, aparece o YouTube, com 80%; e a HBO Go em terceiro, com 13%. Disponível em: <https://www.b9.com.br/84968/no-brasil-97-do-publico-consome-streamings-de-video-e-netflix-e-a-queridinha-da-galera/>.

⁴ Modelo no qual o espectador tem a possibilidade de escolher ao que e quando deseja assistir.

⁵ A palavra, de difícil tradução, significa literalmente “dominante” ou “grande público”, e geralmente é usada para se referir a um meio de comunicação, um programa de televisão ou um produto cultural que vise a um público amplo (MARTEL, 2013).

Nesse cenário, o rastreamento dos movimentos realizados pelos espectadores dentro das plataformas de *streaming* transforma os algoritmos em protagonistas no contexto da produção audiovisual contemporânea. Nesse sentido, o consumo midiático é atravessado pela evolução dos meios e formatos em uma relação que se dá para além de adaptações na forma. Em linhas gerais, o modo por meio do qual as mensagens chegam até nós interfere diretamente em todo o ecossistema de produção de sentidos.

Muitas são as consequências de uma nova forma de fruição de narrativas e de consumo midiático, e uma das mais percebidas nos últimos anos é a diversificação de personagens e temáticas, que se tornou tangível, por exemplo, pela multiplicação de séries protagonizadas por mulheres e que abordam conflitos relacionados às minorias. Esse não é um fenômeno originado pela boa vontade de produtores e estúdios: nasce, principalmente, em decorrência do aumento de pressões advindas de movimentos sociais – compostos por pessoas que, além de ativistas, são consumidoras e influenciadoras – cada vez mais organizados e influentes sobre o grande público.

Tradicionalmente, as narrativas ficcionais traziam a representação das mulheres em contextos familiares, centradas no lar ou em outras questões pessoais. Foi a partir do final dos anos 80 do século XX que as personagens femininas em posição de comando em diferentes profissões começaram a ganhar força. Todavia, essa não era uma condição simples e pressupunha o enfrentamento a uma série de resistências no interior das diferentes tramas (ALVES, 2015a). No entanto, o que se observa é que essas novas narrativas, ao representarem mulheres em posições de destaque, encontram dificuldades para fazê-lo de forma realista, condizente com a vida das mulheres em seu cotidiano. Alves aponta que:

Vão sendo criadas “marcas” de pertença de mulheres. Quando a mulher não está casada (função mãe e esposa) nem é jovem (à procura de um marido), seus desempenhos profissionais dificultam uma vida afetiva; embora não exista tal situação para os homens. Mesmo quando se trata de uma mãe divorciada que mantém os filhos, poucas chances de achar um novo parceiro conseguem ser sinalizadas. (ALVES, 2015b, p. 58).

Grande parte das discussões acerca da representação feminina na mídia se concentra na observação do próprio fenômeno da representação, a partir da análise de atributos, discursos, papéis, relevância e outros aspectos de personagens femininas no contexto das tramas ficcionais ou então na representatividade feminina nessas produções, levando em conta dados quantitativos relacionados a personagens, tempo de fala, diversidade de tipos físicos, raças, etnias, profissões, sexualidade etc. No entanto, existe um eixo pouco observado e que pode ser decisivo para todo esse processo: a representatividade feminina no contexto da produção audiovisual. Representatividade no sentido de participação, afinal, é no âmbito da criação que podem surgir novos lugares de fala e novos pontos de vista.

Nesse processo de representação, a linguagem é o eixo central, e é graças a ela que a comunicação se estabelece e se constitui como um importante aspecto na formação de uma cultura compartilhada. Stuart Hall (2016, p. 43) resgata as contribuições dos primeiros antropólogos da linguagem de forma a reforçar o argumento de que “todos nós estamos, por assim dizer, presos em nossas perspectivas culturais ou estruturas mentais, e que a linguagem é a melhor pista de que dispomos para entender esse universo conceitual”.

Ao relacionar os conceitos de representação e cultura e sua íntima relação com os produtos midiáticos, chegamos inevitavelmente a questões relacionadas à identidade. Afinal, a identidade assume uma posição de relevância dentro do que conhecemos como o circuito da cultura⁶, e é um eixo analítico fundamental para a compreensão de como esse jogo simbólico se dá em nossa sociedade.

Woodward (2000) destaca a importância da diferença para a formação de identidades; segundo a autora, é por essência fluida e relacional. Ou seja, de acordo com essa visão, um sujeito só é capaz de se autodefinir a partir da contraposição com outros sujeitos, apenas podendo afirmar aquilo que ele ou ela é com base naquilo que não é. Esse processo tem papel fundamental nas divisões de papéis vividas em nosso cotidiano, pois, ao identificar-se com

⁶ Circuito da Cultura segundo Paul de Gay (apud WOODWARD, 2000, p. 69).

determinada representação, o sujeito passa a assumir posição equivalente dentro do circuito da cultura e a integrar um ciclo de retroalimentação simbólica dos modelos que compartilhamos.

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: “Quem sou eu? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar”. (WOODWARD, 2000, p. 17).

Agregando mais elementos ao campo de análise das relações entre comunicação e sociedade, a teoria feminista traz como contribuição a inclusão da categoria “gênero” no escopo dos Estudos Culturais. O simples acréscimo de uma categoria traz consigo uma série de premissas e pressupostos. Dentre os quais, vale destacar: as divisões de papéis familiares, sociais, de trabalho, a naturalização de estereótipos etc. Enquanto valiosos recursos para compreensão de culturas, as obras literárias, filmes, novelas, séries, álbuns musicais e outros produtos de consumo e circulação populares nos apontam possíveis interpretações sobre como esses e outros modelos são construídos e perpetuados socialmente.

De acordo com Bahri (2013, p. 666), os que têm “o poder de representar e descrever os outros claramente controlam como esses outros serão vistos. O poder de representação como uma ferramenta ideológica tradicionalmente faz dele um espaço disputado”. Constituindo-se sempre por um ponto de vista específico, as representações nunca revelam o todo e são sempre passíveis de interpretações equivocadas. E, nesse processo, podem, inclusive, gerar um efeito contrário, ou seja, ao tentarem gerar resultados positivos para uma minoria, há um reforço em sua exclusão (BAHRI, 2013).

De acordo com Scott (1995, p. 75), “toda realidade é interpretada ou construída” e, justamente por isso, a adoção de pontos de vista diferentes e de novas categorias de análise nos auxiliam na compreensão dos complexos

processos de produção de sentido. Para tanto, a autora propõe uma definição de gênero composta por duas dimensões interligadas, porém com particularidades: gênero como componente de relações sociais estabelecidas a partir das diferenças entre sexos e gênero como aspecto significativo de relações de poder. Dentro dessas dimensões, estão implicados quatro elementos: os símbolos compartilhados em contextos culturais, conceitos normativos referentes a esses símbolos (exemplo: divisão de papéis), concepções sociopolíticas e institucionais e a identidade subjetiva dos sujeitos (considerando sua camada histórica). No entanto, a autora dá destaque à íntima relação entre gênero e poder: “o gênero é um campo primário no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado” (SCOTT, 1995, p. 88). Ainda nessa linha de raciocínio,

O célebre nexu foucaultiano entre conhecimento e poder torna-se claro nas arenas tanto das relações coloniais como das relações de gênero. Aqueles que têm o poder de representar e descrever os outros claramente controlam como esses outros serão vistos. O poder de representação como uma ferramenta ideológica tradicionalmente faz dele um espaço disputado. (BAHRI, 2013, p. 666).

Em uma abordagem pós-estruturalista e viés interseccional, Judith Butler atualiza o pensamento feminista a partir da desconstrução da ideia de que apenas o gênero consiste em uma construção social, passando a entender o sexo também nesse sentido. Ao questionar a noção de naturalidade biológica, a autora entende o processo de identificação sexual com o olhar da performatividade. Ou seja, sem que haja necessariamente uma vontade ou deliberação, os sujeitos passam a vida se encaixando e assumindo papéis que lhes foram estabelecidos por se encaixarem em algum tipo de grupo ou por estarem à margem da sociedade (BUTLER, 1998).

Para Laura Mulvey (1983, p. 437), a adoção de uma perspectiva psicanalítica na análise da representação feminina no cinema é essencial para uma compreensão profunda do que ela denomina “olhar masculino”, uma vez que esse é um fenômeno decorrente de um inconsciente patriarcal da sociedade em que vivemos.

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado, e não produtora de significado. (MULVEY, 1983, p. 438).

Almeida e Alves (2015, p. 29) discutem essa temática no livro *Mulheres em seriados: configurações*. Com base nas afirmações de que “a construção social reserva ‘características’ diferentes no engendramento da mulher, bem como do homem”; e de que “o discurso desta sociedade produz uma introjeção de ‘características’ distintivas entre pessoas passivas ou fortes, cuidadoras ou provedoras”, as autoras constroem o argumento de que as narrativas das séries de TV têm muito a nos dizer sobre a divisão de papéis entre homens e mulheres que acontece “na vida real” da sociedade. A discussão se dá em um contexto – final da década de 1990 e início da década de 2000 – em que se proliferavam protagonistas femininas ocupando posições de destaque na vida profissional, principalmente em séries policiais. Contudo, o questionamento central é:

Até que ponto tais representações estariam “promovendo permanências ou rupturas nas relações sociais entre homens e mulheres e/ou nas relações entre as próprias relações entre as próprias mulheres, além de entre os diversos homens, que integradamente caracterizam as relações de gênero e intra-gêneros?” (CARVALHO; ADELMAN; ROCHA, 2007). Ou, dito de outra maneira, como o capitalismo e a sociedade burguesa estão operando com as mulheres em sua diversidade, visto que a sociedade de consumo precisa construir nichos/tipos/estereótipos para fazê-las se identificarem, se refletirem, desejarem e consumirem? Ou, de forma mais simples, como o discurso dominante está enviando mensagens para modelar as mulheres. (ALVES, 2015a, p. 34).

Sobre essa construção de mundos imaginários que compõem as narrativas de ficção, Jens Eder aponta argumentos que explicam a relação entre diferentes contextos e posições na produção e interpretação de discursos. Para o autor, os seres humanos são resultado de suas experiências ao longo da vida, portanto seu mundo imaginário está inerentemente ligado ao que é vivido na realidade. A diferença entre o real e o ficcional reside, então, na intensidade – mundos imaginados tendem a ser “amplificações idealizadas” ou “condensações dramáticas” do real. Portanto, podem ser formados, de acordo com o mundo da vida, eventos, ações, espaços, objetos, leis, sentimentos, valores – e o mais

importante de seus personagens. “Os mundos imaginários e seus seres são artefatos sofisticados que brotam da imaginação intersubjetiva” (EDER, 2010, p. 18, tradução nossa).

Sendo assim, entender um personagem dentro da narrativa e suas associações com diferentes modelos mentais requer analisar contextos que extrapolam a diegese e os processos de identificação que acabam desencadeando na construção de sentidos. De fato, a ampliação de vozes e de possibilidades já indica um cenário com contornos diferentes do que era o cinema de meados do século XX até os anos 2000 (custos altíssimos, possibilidade limitada de exibição, modelo de capitalização etc.). O objeto analisado, ficção seriada, assume hoje características relacionadas tanto ao universo do cinema quanto ao da televisão, assumindo um formato bastante específico tanto de produção quanto de fruição. No entanto, parecemos reproduzir alguns modos de fazer. Parece haver um descompasso entre as mudanças no produto e no processo. A representatividade poderia ser um dos principais vetores responsáveis pela possibilidade de transformação do olhar.

As abordagens levantadas até aqui levam ao entendimento de que a representatividade de personagens femininas em narrativas de ficção não é sinônimo de uma representação plural e crítica de mulheres, de modo que as produções midiáticas ainda se apresentam como um terreno bastante carregado de padrões a serem analisados com o objetivo de compreender como a dinâmica social e as relações de poder têm se estruturado nos contextos atuais.

E é justamente aqui que a problematização do formato se torna uma questão fundamental para explorar as possibilidades discursivas na produção audiovisual alavancada por novas práticas tecnológicas: ao tensionar a relação entre a participação feminina no âmbito da produção e os modelos de representação que desafiam o “olhar masculino”, um ecossistema criativo balizado por métricas de consumo e com foco em atender diferentes nichos parece abrir caminhos para novas vozes dentro do circuito *mainstream*.

Diante desse cenário, cabe se perguntar: **De que forma a representação de personagens femininas na ficção seriada produzida e dirigida por mulheres “desmasculiniza” o olhar?** Se de fato existe uma

relação entre o discurso midiático e a divisão de papéis sociais, torna-se relevante entender se a maior participação feminina na construção desses discursos pode ser um elemento condicionante para transformações desses papéis e para uma desnaturalização da compreensão que temos sobre a diferença entre homens e mulheres em nossa sociedade.

Para encontrar a resposta, esta pesquisa se concentra no campo da produção, a partir do recorte da construção de personagens femininas e suas relações com a narrativa, e tem como **objetivos a) quantificar a participação feminina no âmbito da produção de ficção audiovisual seriada na Netflix; b) promover uma articulação teórico-metodológica entre os campos da narrativa, da representação, da construção de personagens e do formato e gênero audiovisual; c) observar e descrever uma amostragem de personagens femininas criadas por mulheres e a possibilidade de reforçar o “olhar masculino” ou romper com ele.**

Com a pretensão de contribuir para a investigação sobre a possibilidade de existência de uma “desmasculinização” do olhar, a metodologia desta pesquisa foi elaborada a partir de uma combinação de técnicas adaptadas da análise de imagens em movimento (ROSE, 2008). O processo de fundamentação teórica e revisão bibliográfica a respeito da temática abordada na pesquisa revelou a necessidade de associar dois campos de conhecimento: a teoria narrativa e a comunicação mediada por artefatos audiovisuais. Essa associação constitui-se um verdadeiro desafio epistemológico e metodológico. Há, na figura do personagem, enquanto elemento da narrativa, e também vetor da comunicação a partir da representação, o elo conector entre os dois campos. Transversalmente a essa discussão, o *streaming* a partir da discussão acerca dos formatos audiovisuais agrega ao escopo da pesquisa aspectos técnicos e relacionados ao consumo.

O “olhar feminino” como pano de fundo também se destaca como um ponto desafiador, já que é um conceito que nasce para o campo científico como uma provocação do mercado a partir de uma *masterclass* proferida pela diretora Jill Soloway em 2016⁷. A respeito do “olhar masculino”, as autoras dos textos

⁷ Disponível em: <https://youtu.be/pnBvppooD9I>

seminais datados da década de 1970, em sintonia com os avanços dos movimentos feministas, buscam na psicanálise de matriz freudiana e lacaniana a fundamentação que sustenta a ideia de que o cinema é constituído a partir das projeções do desejo masculino, cenário no qual a mulher é sempre o objeto do olhar, e nunca sujeito da ação. Ou seja, o “olhar feminino” não se trata do oposto do “olhar masculino”, e sim de uma nova lógica de criação, de ponto de vista. No contexto em que essas discussões surgiram, do cinema, não se vislumbrava a possibilidade de se atingir grandes bilheterias com produções que desafiam essa forma de contar (e mostrar) histórias naturalizadas em nossa sociedade.

Sendo assim, os capítulos teóricos foram delineados para fornecer insumos à aplicação da metodologia e posterior análise de acordo com os objetivos levantados anteriormente: um capítulo dedicado à discussão acerca da narrativa e de seus desdobramentos no contexto da indústria audiovisual do *mainstream* e um capítulo teórico que aborda a relação representação, gênero e audiovisual.

Para a análise empírica qualitativa, a série GLOW⁸, da Netflix, foi selecionada a partir de um levantamento prévio sobre o número de originais da plataforma criados, dirigidos e protagonizados por mulheres. As personagens analisadas – Ruth e Debbie – protagonizam um *show* de luta livre performática ambientado nos anos 1980 e deixam brechas para a ressignificação dos modelos canônicos da representação feminina no audiovisual. No capítulo metodológico, o processo de seleção da série, das personagens e das cenas analisadas é detalhado e justificado. A ideia de olhar para a representação de personagens femininas ocupando lugares predominantemente masculinos, não apenas no imaginário coletivo como também de fato na forma como nos organizamos em sociedade, surge da intenção de, justamente, questionar esses lugares e entender como novas vozes podem nos guiar para outros caminhos. Em um mundo que clama por diversidade, mas ainda não se ocupa de dar lugar a lideranças femininas, negras, latinas, indígenas etc., investigações dessa natureza podem nos dar pistas sobre alternativas e até mesmo iluminar questões que há muito vêm sendo apagadas e/ou negligenciadas.

⁸ Trailer da primeira temporada disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b7g0Qv10rbA>

2 A NARRATIVA DE FICÇÃO NO AUDIOVISUAL

Quando se aprofundam as leituras sobre o olhar masculino na ficção audiovisual, a importância da narrativa e sua teorização se tornam fundamentais para entender como esses textos audiovisuais reproduzem e ressignificam sentidos sobre a figura feminina.

2.1 COMPREENDENDO O CONCEITO E A ESTRUTURA DA NARRATIVA

Analisar práticas e possíveis mudanças no olhar de quem cria e produz mensagens que adquirem escalas globais no contexto da modernidade tardia pode, pois, ser uma ação atravessada por algo que os diferentes momentos históricos e diferentes contextos culturais têm em comum: a narrativa. Barthes destaca que as narrativas podem assumir uma infinidade de formas e são inerentes à existência humana:

Além disso, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, e mesmo opostas; a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural; a narrativa está aí como a vida". (BARTHES, 2011, p. 19).

Diante de tal universalidade, surge a inquietação sobre o que permanece e o que possibilita as transformações que observamos ao longo do tempo e do espaço em que se circunscreve a existência humana. Uma observação desatenta poderia indicar que essas construções se devem apenas a uma junção mais ou menos organizada de acontecimentos ou pensamentos espontâneos. No entanto, as narrativas, das mais diversas naturezas, nos dão pistas valiosas para o entendimento de como se articulam o imaginário e as crenças inerentes à vida em sociedade. A identificação e análise de padrões, lógicas e outros elementos basilares na construção de diferentes mensagens são algumas das principais contribuições do estruturalismo para o estudo da(s) linguagem(ns).

O pensamento estrutural traz consigo um movimento duplo de desconstrução de textos e construção de sentidos. Com características próprias, a narrativa se constitui, dessa forma, em um universo particular semelhante a outros códigos linguísticos, como, por exemplo, os idiomas (BARTHES, 2011). Em sua relação com a análise estrutural da narrativa, a linguística traz um alicerce fundamental para tirá-la do lugar de um apanhado de afirmações e elevar seu *status* de sistema de significação no qual os elementos passam por um processo de seleção e combinação entre si. Essa organização não tem nada de aleatória. Sobre isso, Barthes (2011, p. 27) afirma que “a significação não está ‘ao cabo’ da narrativa, ela a atravessa”. Mergulhando um pouco mais na estrutura da narrativa, a proposição de uma divisão em três níveis de descrição, Barthes elucida as diferenças entre funções, ações e narração. Para evidenciar as relações entre os níveis e como elas se estabelecem e se fortalecem ao longo da narrativa, o autor esclarece que “uma função não tem sentido se não tiver lugar na ação geral de um actante; e a própria ação recebe sua significação última pelo fato de ser narrada, confiada a um discurso que tem seu próprio código” (p. 28).

Barthes (2011, p. 41) destaca que, na “língua da narrativa” – assim como nas outras línguas –, para além de sua estrutura e lógica fechadas, que são sua base, há brechas para adaptações decorrentes do seu uso. Nas palavras do autor: “ler é nomear; escutar, não é somente perceber uma linguagem, é também construí-la”. Nesse sentido, por mais insignificante que uma unidade narrativa possa parecer, toda sequência, por mais simples que seja, mesmo os pequenos atos apresentados em uma ordem lógica, indica bifurcações, escolhas dentro de inúmeras possibilidades (BARTHES, 2011).

Ou seja, como o autor é uma pessoa real e o narrador, um elemento narrativo, a análise da narrativa deve evidenciar essa distinção de forma que qualquer aspecto sobre o narrador deva ser observado dentro do contexto diegético e o olhar sobre a autoria considere a realidade que extrapola a diegese. No entanto, essa não é uma separação fácil: culturalmente, as narrativas contemporâneas se esforçam em não parecer narrativas – ao contrário de contar histórias, esforçam-se em parecer mostrar histórias.

A repugnância de mostrar seus códigos marca a sociedade burguesa e a cultura de massa que dela se originou: a uma e a outra são necessários signos que não pareçam signos. Isto não é, entretanto, caso se possa dizer, um epifenômeno estrutural: por mais familiar, por mais negligente que seja hoje o fato de abrir um romance, um jornal ou ligar um aparelho de televisão, nada pode impedir que este ato modesto instale em nós, de um só golpe e no seu todo, o código narrativo do qual teremos necessidade. [...] A forma da narrativa é essencialmente marcada por dois poderes: o de distender os signos ao longo da história e o de inserir nestas distorções as expansões imprevisíveis. Estes dois poderes aparecem como liberdades; mas o típico da narrativa é precisamente incluir estes "afastamentos" na sua língua. (BARTHES, 2011, p. 55-56).

É justamente esse jogo entre liberdade e limitação oferecido pelo código da linguagem que torna a narrativa tão fascinante à experiência humana: a possibilidade de imaginar, dentro dos limites do código, e combinar e recombina de maneira ilimitada seus elementos, torna o ato de narrar uma atividade criativa com amplas oportunidades para a expressão humana, de forma a traduzir simbolicamente o que habita o campo do imaginário. Uma das funções da descrição na narrativa de estética realista é revelar e justificar simultaneamente a psicologia dos personagens, em um movimento que é não apenas explicativo, mas também de ordem simbólica. A descrição perfeita seria aquela em que não se percebe a fala do narrador; é isso que consiste na significação do texto, o que revela um discurso, a marca do autor, por isso cada detalhe importa, e uma leitura minuciosa se faz necessária para entender todo o universo da narrativa, que nunca será apenas um encadeamento de fatos contados de uma pessoa para outra (GENETTE, 2011). Como esses elementos se comportam em obras de ficção é o que será detalhado a seguir.

2.2 A NARRATIVA DE FICÇÃO E A CRIAÇÃO DE NOVOS MUNDOS

Toda narrativa é necessariamente um recorte sobre um todo e sempre deixa ao nível da recepção lacunas, espaços vazios a serem preenchidos, justamente o que possibilita a existência do fenômeno da interpretação. É nesse sentido que se faz a analogia ao bosque e o caminho que cada um traça, pegando trilhas bem construídas, outras, nem tanto, e fazendo escolhas, tomando decisões nos momentos de bifurcação. Mesmo que, de maneira inconsciente, estejamos o tempo todo tentando prever o próximo passo,

enxergar o final. Sendo assim, há sempre algum nível de discrepância entre o leitor-modelo e o leitor empírico. Ao criar uma história, o narrador sempre imagina quem estará do outro lado, mas na verdade tantas serão as histórias quantos forem seus leitores, uma vez que a narrativa só se completa quando é interpretada (ECO, 1994).

Umberto Eco destaca que o acordo ficcional estabelecido entre autor e leitor é essencial para a experiência da fruição narrativa. A “suspensão da crença” garante que não se crie uma sensação de dúvida em relação aos rumos que a história toma. É necessária, no entanto, a presença da verossimilhança, ou seja, não necessariamente o que se conta precisa ser verdade, mas poderia ser verdadeiro e realmente acontecer dentro do contexto da diegese. Porém “suspendemos nossa descrença em relação a algumas coisas, e não a outras” (ECO, 1994, p. 83).

Sendo assim, paradoxalmente, o mundo ficcional, que parece ser muito menor do que o real, passa a tender ao infinito. “Ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real” (ECO, 1994, p. 93). O autor destaca que o texto narrativo deixa oportunidades para que o leitor faça inferências sobre coisas que não foram ditas explicitamente, mas nunca interpretar o contrário do que foi dito.

O mundo real é cheio de mistérios e incertezas, por isso a ficção se torna uma tentativa de entendimento, no exercício de tentar encontrar caminhos e respostas possíveis, e assumir o controle do início, meio e fim. “Ninguém vive no presente imediato; ligamos coisas e fatos graças à função adesiva da memória pessoal e coletiva” (ECO, 1994, p. 136). Ou seja, ao longo de toda a existência humana, as pessoas vão passando adiante inúmeras histórias, e quem as conhece acredita no que é contado, ninguém consegue presenciar nem verificar tudo.

E, assim, é fácil entender por que a ficção nos fascina tanto. Ela nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstruir o passado. A ficção tem a mesma função dos jogos. Brincando, as crianças aprendem a viver, porque simulam situações em que poderão se encontrar como adultos. E é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente. (ECO, 1994, p. 137).

E é nesse contexto que a personagem surge como um elemento fundamental para a estrutura narrativa de ficção, bem como para o tecido de significados criado pelas histórias contadas. No próximo tópico, esse elemento será analisado com maior profundidade.

2.3 A PERSONAGEM DE FICÇÃO DENTRO DO UNIVERSO NARRATIVO

Conforme ressalta Capanema (2016), em um resgate histórico, os estudos sobre a narrativa antecedem a própria narratologia e localizam suas origens na antiguidade, a partir de textos de Platão e Aristóteles. Desde então, as discussões acerca da retórica e da poética evocam dispositivos teóricos na categorização de narrativa, sendo os principais: *mimesis x diegesis*; *showing x telling* e *mostração x narração*. Com a influência de abordagens pós-estruturalistas, a narratologia passou a ampliar seu olhar para além do universo do próprio texto, incluindo perspectivas da antropologia, da psicanálise, de estudos culturais e das ciências cognitivas. Essa extensão inclui os contextos de produção e de recepção no escopo da análise. Além de obras literárias, outros produtos como filmes e programas de TV passam a ser observados sob essa ótica. E é graças a esse movimento que se propõe a combinação de métodos na presente pesquisa.

Um dos elementos essenciais da narrativa ficcional e o eixo em torno do qual a análise desta pesquisa se desenvolve são as características particulares da personagem, que agregam conceitos tanto da narrativa quanto da comunicação. De acordo com Beth Brait,

Ao colocar essas questões, caímos necessariamente no universo da linguagem, ou seja, nas maneiras que o homem inventou para reproduzir e definir suas relações com o mundo. Voltamos, portanto, nosso olhar às formas inventadas pelo homem para representar, simular e criar a chamada realidade. Nesse jogo, em que muitas vezes tomamos por realidade o que é apenas linguagem (e há quem afirme que a linguagem e a vida são a mesma coisa), a personagem não encontra espaço na dicotomia ser reproduzido/ser inventado. Ela percorre as dobras e o viés dessa relação e aí situa a sua existência. (BRAIT, 1985, p. 13).

Para explicar essa complexa relação que se estabelece entre personagens de ficção e a realidade concreta, Brait (1985) realiza um percurso histórico desde a antiguidade, passando por momentos renascentistas e pelo romantismo da burguesia na era industrial até o contexto contemporâneo, e revela que há muito tempo a questão da personagem de ficção é objeto de interesse e de investigações; o foco dado à sua construção de obras ficcionais passa por metamorfoses associadas ao contexto social, econômico e científico de cada época.

Como o personagem é um elemento narrativo, sua existência somente faz sentido dentro da própria narrativa, e é por isso que o papel do narrador se torna essencial para que essa construção se concretize. O narrador também é um elemento da narrativa, e é ele quem conduz o receptor pelo mundo ficcional, de forma a selecionar os pontos a serem destacados e/ou omitidos, levantar suspeitas, esclarecer enigmas e, de modo geral, materializar a partir de um foco, de um ponto de vista, as características dos personagens que conduzem a história que está sendo contada.

A descrição, a narração e o diálogo funcionam como os movimentos de uma câmera capaz de acumular signos e combiná-los de maneira a focalizar os traços que, construindo essas instâncias narrativas, concretizando essa existência com palavras, remetem a um extratexto, a um mundo referencial e, portanto, reconhecido pelo leitor. (BRAIT, 1985, p. 59).

Existe, portanto, uma clara relação entre as experiências vividas pelo autor e pelo receptor no mundo real e a criação de sentidos acerca dos personagens de ficção. Ou seja, sua existência enquanto elemento narrativo só se concretiza a partir da representação simbólica – bem como sua “tradução” –

ancorada naquilo que ocupa o imaginário de cada sociedade e possibilita a existência do que chamamos cultura comum.

Os personagens existem em nossas mentes na forma de modelos mentais. Modelos mentais são representações multimodais. Eles combinam diferentes formas de processamento de informações – visual, acústico, linguístico etc. – em uma unidade vividamente vivenciada. Eles são dinâmicos e podem mudar ao longo do tempo. Eles estão presentes em nossa memória de trabalho durante a experiência real e pode recuar e ser preservado na memória de longo prazo. (EDER, 2010, p. 19, tradução nossa).

Para ser possível compreender o que está por trás tanto do ato criativo relacionado ao personagem de ficção quanto do ato interpretativo, é necessário sim o olhar para o contexto interno da narrativa e sua função dentro da história, porém não se deve excluir o contexto cultural mais amplo em que a narrativa se insere para que a análise seja mais completa.

2.4 A NARRATIVA AUDIOVISUAL E SUAS ESPECIFICIDADES

Aproximando cada vez mais o conceito de narrativa ao objeto observado por esta pesquisa, chega-se ao ponto de transpor a análise ao contexto do audiovisual. Metz traz contribuições iniciais que ainda permanecem válidas a esse campo de estudos. Em uma leitura de Capanema, a autora resume seu pensamento:

Sobre a distinção do filme em relação a outras formas expressivas (principalmente em relação ao signo verbal), Metz conclui que o cinema não é uma língua, mas uma linguagem. Sendo uma espécie de linguagem, o cinema se manifesta, segundo o autor, por meio de cinco canais de expressão: a imagem fotográfica (fixa ou em movimento), o som verbal, os ruídos sonoros, a música e a escrita. (CAPANEMA, 2016, p. 45).

Em sua sintagmática da narrativa fílmica, proposta e aperfeiçoada por ele mesmo na década de 1960, Metz (2011) define oito tipos de segmentos fílmicos: o plano autônomo, o sintagma⁹ paralelo, o sintagma em feixe ou parentético, o sintagma descritivo, o sintagma alternado, a cena propriamente

⁹ Sintagma: “unidade composta de muitos planos” (METZ, 2011, p. 210).

ditada, a sequência por episódios e a sequência ordinária ou habitual. O autor destaca, ainda, o fenômeno da enunciação, de modo a desvincular a emissão da narrativa de uma figura humana e revelar a existência de um “processo de operações enunciativas” por trás da narração.

Uma narratologia audiovisual para além do cinema tem sido desenvolvida, entre outros autores, pelo francês François Jost, levando em conta os conceitos das obras tanto de Genette quanto de Metz, sendo uma de suas principais contribuições a criação das categorias analíticas: voz (enunciação); modo (focalização), tempo e espaço narrativo no audiovisual (CAPANEMA, 2016, p. 47).

No audiovisual, a enunciação recebe uma tratativa diferente do que se observa no contexto da literatura, já que a figura do narrador, na maior parte das vezes, não pode ser facilmente identificada no próprio escopo da obra “instância produtora do discurso narrativo” enquanto uma figura semelhante a um ser humano, com ações e comportamentos identificados aos de uma pessoa do mundo real. Para Capanema (2016, p. 51), por haver a presença das matrizes visual, verbal e sonora na linguagem audiovisual, “a exploração da pergunta sobre ‘como a história é narrada’ no cinema demanda reflexões distintas daquelas desenvolvidas pela narratologia literária”. Os arranjos possibilitados pelo audiovisual geram uma variedade muito maior de pontos de vista, planos e discursos dentro de uma única unidade narrativa a ser analisada, de forma a garantir maior complexidade à análise.

Sendo assim, o “ponto de vista” adquire centralidade na observação e análise da narrativa audiovisual. Aspecto que, em um primeiro momento, poderia levar à associação simples com o foco narrativo, mas que, de acordo com Jost (*apud* CAPANEMA, 2016), é muito mais sofisticado que isso no contexto do cinema e da televisão:

O autor percebe que a associação genettiana de “saber” e “ver”, sob o termo focalização, torna-se problemática no cinema, visto que, nesse contexto, elas designam modos distintos da orientação narrativa. A partir dessa observação, Jost (1987) propõe a diferenciação entre as noções de ‘saber’ e de ‘ver’, reservando a primeira à orientação cognitiva e desmembrando a segunda nas orientações perceptivas da visão e da escuta narrativas. Assim, de acordo com Jost, a ocularização refere-se à orientação visual; a auricularização, à orientação sonora; a focalização, à orientação cognitiva. Essa classificação permite uma compreensão mais precisa da sobreposição de modos enunciativos na narrativa audiovisual, já que é comum encontrar, no cinema e na televisão, diferentes orientações narrativas apresentadas simultaneamente no som e na imagem. (CAPANEMA, 2016, p. 51).

A mídia exerce influência em todo o contexto de produção, consumo, circulação de narrativas, e não apenas na veiculação, como se poderia imaginar. As mudanças que experienciamos com o crescimento do *streaming* devem necessariamente integrar a análise da ficção audiovisual seriada contemporânea. Capanema (2016) cita, por exemplo, mudanças em relação ao fluxo televisivo e ao *voyeurismo*, consagrados no entendimento da televisão e do cinema, mas que precisam ser ressignificados em novos modelos de fruição de narrativas audiovisuais.

Após esse breve levantamento teórico acerca da narratologia no campo da literatura e sua aplicação no audiovisual, nota-se que os conceitos oriundos desse campo podem trazer importantes contribuições para a análise de narrativas televisuais, sem prescindir nunca das adaptações exigidas pelas peculiaridades de cada contexto e formato. Sobre isso e sobre a fruição midiática imposta pelos programas de TV enquanto objetos de estudo, Capanema (2016, p. 82) designa a atividade narrativa da televisão não apenas como “a construção da narrativa enquanto fenômeno poético composicional, mas também os moldes culturais que a precedem e a maneira como ela se dá a ver e a interpretar por um espectador inscrito na esfera social e cultural”.

Sobre a criação de personagens em narrativas complexas¹⁰ que caracterizam o momento audiovisual contemporâneo, a atual dramaturgia televisiva parece ter elegido o personagem complexo; e o formato seriado de longa duração torna-se ideal para desenvolvê-lo de modo mais minucioso e

¹⁰ Conceito de Narrativas Complexas de Mittel (2012) (maior detalhamento na sequência).

completo (CAPANEMA, 2016). Conforme menciona Mittel (2012), muitas séries complexas adotaram os anti-heróis como protagonistas, usando o arco narrativo de longa duração para aprofundar características psicológicas e detalhes do passado desses personagens.

Outra característica das narrativas complexas é a presença da metalinguagem, ou seja, passa a ser comum em obras de ficção a referência ao mundo da televisão e do cinema com seus processos produtivos ou então ao seu próprio mundo ficcional, seja ela da própria série ou não (CAPANEMA, 2016). Essas são apenas algumas das técnicas que contribuem para a complexificação das narrativas seriadas de ficção audiovisual. A “autorreferencialidade atua tanto nos mecanismos internos da narrativa quanto nos efeitos interpretativos que ela potencializa no espectador empírico” (CAPANEMA, 2016, p. 119).

Observar e analisar somente o sentido produzido em detrimento de todo o processo de produção de significados, no caso do audiovisual, pode deixar escapar questões como a influência do próprio código e das técnicas cinematográficas no ato de criação e, principalmente, de enunciação. Para Metz (1980), esse é um processo que nunca será puro nem estará totalmente enraizado na psique do autor, por isso a autoria é relevante, mas não é a única responsável pelo trânsito que a linguagem cinematográfica estabelece entre o simbólico e o imaginário. Cabe à análise cinematográfica olhar para a sociedade, a história e as tensões entre infraestruturas e superestruturas em um movimento que se empenha não apenas em analisar a história contada, mas como ela é contada. Sendo assim, além do viés psicanalítico na análise de produções audiovisuais, justifica-se a inclusão de um ponto de vista linguístico.

Portanto, a sugestão a partir desse ponto de vista é dedicar um particular interesse ao próprio código, ao produto cultural a ser analisado, de modo que aspectos psicológicos sejam levados em conta, bem como fatores sociais, históricos e técnicos, ao se adotar tal postura. O contexto produtivo de cada narrativa em suas particularidades assume protagonismo na construção da mensagem.

O meio e o formato em que acontece a fruição de um produto cultural são, portanto, também aspectos relevantes para a produção de sentido: o espectador habituado a determinados modelos tem bem definidas as categorias mentais relacionadas a eles e sabe manejá-las. Ou seja, ver, nesse contexto, significa, além de olhar para algo que está fora de si, produzir uma imagem para o interior. “No cinema como noutro lugar, o simbólico não chega a constituir-se senão através e por cima dos jogos do imaginário: projeção-introjeção, presença-ausência, fantasmas acompanhadores da percepção etc.” (METZ, 1980, p. 61).

O que o audiovisual tem tecnicamente de diferente em relação a outros produtos culturais é o fato de que tudo nele é ausência. Para além da questão de integrar diversos estímulos sensoriais (texto, imagem, trilha etc.), o cinema, e o que dele deriva, carrega em si a característica de reproduzir algo que já não se faz material no momento em que se assiste (METZ, 1980). A produção da ficção cinematográfica articula elementos reais e imaginários em suas narrativas a partir do emprego de técnicas que buscam se aperfeiçoar na tarefa de tornar essa costura praticamente imperceptível:

Na base de qualquer ficção existe uma relação dialética entre uma instância real e uma instância imaginária, em que aquela se ocupa em mimar esta: há a representação, que insere materiais e atos reais, e há o representado, que é propriamente o ficcional. Mas o equilíbrio que se estabelece entre estes dois polos e, por conseguinte, a gradação exata do regime de crença adotado pelo espectador variam um tanto de uma técnica ficcional para outra. (METZ, 1980, p. 79).

Sendo assim, para analisar uma obra cinematográfica e também outros produtos culturais de natureza audiovisual, se faz necessário o domínio de uma linguagem muito específica, com características e elementos próprios. É como se, ao mergulhar nesse universo ficcional particular, o pesquisador precisasse lançar mão de uma nova gramática, formada por novas unidades e com regras e propriedades diferentes daquelas da língua falada e escrita (METZ, 1980).

Portanto, a seleção das unidades analíticas consiste em um desafio ao pesquisador no campo audiovisual, uma vez que esse é o exercício que afinal define as bases estruturais que compõem o texto simbólico da obra com o papel fundamental de construção de sentidos.

3 FICÇÃO AUDIOVISUAL, *STREAMING* E *MAINSTREAM*

Considerando que o filme, “desde a sua natureza mais manifesta (e nisso ele difere de outras artes), combina em si discursivo e figurado (imagético, melhor dizendo), ‘representações de palavras’ e ‘representação de coisas’, matéria diretamente perceptiva e ordenações relacionais” (METZ, 1980, p. 236), a análise de produtos cinematográficos e de outros produtos culturais que dele derivam passa necessariamente pela combinação de tais representais dentro do universo linguístico particular ao qual a produção audiovisual pertence.

3.1 AS NOÇÕES DE GÊNEROS E FORMATOS TELEVISIVOS

A noção de gênero é uma das heranças transmitidas da literatura para a comunicação de massa, e talvez por isso traga alguns desafios particulares para a análise nesse campo, uma vez que vem acompanhada de diversas nuances originadas nesse movimento de adaptação. No entanto, o esforço para dissecar as dimensões do gênero e do formato nas narrativas audiovisuais é de extrema importância para o entendimento das televisualidades.

Essa importância reside no fato de que os gêneros e formatos que são esvaziados por dentro estruturam os hábitos de consumo da mídia, projetam um esquema de percepção a partir do qual interpretar o social. Os gêneros televisivos alimentam um horizonte de expectativas sobre o qual reside o contrato com a mídia e seu pacto veridictório: estamos diante de uma informação, diante de um caso de ficção? [...] Começo a partir de uma hipótese restrita do conceito de gênero na mídia: um conjunto de regras de produção estáveis, repetitivas, técnicas, formais e instrumentais, que organizam os hábitos de recepção e reconhecimento, e que produzem uma imagem de inteligibilidade e temporalidade no espaço público. (CHAUVEL, 2005, p. 173, tradução nossa).

Ou seja, enquanto “unidades estéticas e culturais” no âmbito das mídias, os gêneros organizam a experiência televisiva, de modo a promover uma espécie de alinhamento de expectativas entre o âmbito da produção e do consumo. Ao entrar em contato com determinado programa, o espectador já tem

uma ideia elaborada *a priori* sobre o que esperar a respeito de conteúdo, forma, intervalos etc. Nesse cenário, a ideia de formato torna-se central no que diz respeito à estrutura da programação televisiva.

O formato define o contexto de enunciação de uma emissão, é a estrutura que produz uma representação. [...] Cada formato envolve uma estratégia hegemônica ou determinante, um uso particular de um certo tipo de decoração, manipulação da luz, do som, mas, acima de tudo, produz uma circulação específica da palavra. Diálogos, turnos, depoimentos, história “off”, cada um desses elementos é definido e definido pelo formato e, por sua vez, afetará diretamente a recepção e as expectativas do espectador. (CHAUVEL, 2005, p. 174, tradução nossa).

Vale ressaltar que, na sociedade contemporânea, é improvável dissociar a produção cultural da ideia de mercado e de consumo; ainda que a presente pesquisa não caminhe por uma abordagem da estética, a noção de formato e de gênero torna-se essencial para o entendimento da lógica industrial que rege o contexto das televisualidades. Ou seja, gêneros e formatos, além de revelarem aspectos sobre regras e modelos da criação, dão pistas sobre as intencionalidades comerciais que dizem respeito à veiculação e circulação dos produtos culturais (LACALLE, 2005, p. 16, tradução nossa).

Sendo assim, mais do que elementos estruturais, os formatos são centrais para o entendimento do processo comunicativo que se estabelece no contexto televisivo e podem esclarecer aspectos relacionados tanto ao campo da produção quanto ao da recepção.

Conforme relata Fechine (2001), para cada segmento da programação, é estabelecida uma espécie de pacto entre produtores e receptores que têm, antes de mais nada, uma natureza comunicativa. Esse pacto significa os próprios modos de organização do ato comunicativo (interpelativo ou não, interativo ou não, em tempo real ou não). A natureza desses atos comunicativos permite relacionar a cada um deles determinado comportamento espectral (do mais participativo ao mais contemplativo).

Esse comportamento espectral está, por sua vez, implicado diretamente na constituição da competência textual do espectador, isto é, nas condições a partir das quais ele desempenha sua função interpretativa frente ao que vê (função que envolve, naturalmente, o reconhecimento da natureza do que vê). O que permite, em suma, tratar de tais formatos, a partir do campo conceitual dos gêneros, é justamente o seu papel na organização da própria competência comunicativa dos produtores e dos espectadores de TV e, conseqüentemente, da definição de toda uma estratégia de comunicabilidade intrínseca aos programas e à programação. (FECHINE, 2001, p. 25).

A ideia de um fluxo televisivo foi bastante explorada no campo dos Estudos Culturais. Inaugurada por Raymond Williams, essa concepção destaca a importância da articulação entre todas as atrações transmitidas em um dia na televisão e como essa sequência é organizada de acordo com propósitos tanto ideológicos quanto comerciais. Ou seja, mais do que entender programas isoladamente, para estudar as relações entre a TV e a cultura de uma sociedade, a proposta seria entender esse todo que acompanharia a rotina de um telespectador, de acordo com os diferentes momentos e hábitos, obedecendo a um fluxo temporal. Nas emissões de fluxo, de acordo com Jost (2005, p. 53, tradução nossa), o formato “define as grandes regras, os conjuntos, as situações, mas é muito mais permeável a mudanças por questões de marketing do consumidor no domínio audiovisual, porque também o formato é suscetível a variações de tempo e espaço”.

Sendo assim, a composição de uma grade de programas em um dado canal de televisão está longe de ser uma atividade aleatória. Fundada em análises sobre a audiência e sobre o comportamento dos consumidores, a estratégia dos canais é influenciada antes de tudo pelo mercado.

A pressão econômica exercida sobre o formato é paralela ao potencial atraente de qualquer fórmula televisiva, em que cada transmissão representa o resultado final de uma amálgama complexa de elementos genéricos e estilísticos. Esse significado industrial da noção de formato permite, sem dúvida, fazer um raio X da televisão fluir com seus pontos incandescentes (acesso ao horário nobre ou horário nobre) ou seus pontos de repouso (horário diurno). Na exposição desse tipo, uma fórmula de televisão pode variar completamente e originar, no nível do formato, disparidades consideráveis. (SOULAGES, 2005, p. 68, tradução nossa).

No entanto, quando a internet entra em cena no contexto de produção, veiculação e consumo de narrativas audiovisuais, traz consigo mudanças significativas também para o entendimento de gêneros e formatos televisivos. Com a flexibilização em relação aos intervalos ocupados por anunciantes – que eram a principal forma de financiamento dos canais de TV aberta e foram perdendo força com o advento da TV paga, até serem totalmente apagados no *streaming* (sabe-se que o *merchandising* também exerce influência, porém ela se reflete mais no conteúdo do que no formato) – a fruição de produtos culturais assume outra lógica. Além disso, o ato despretensioso de apenas “assistir à TV” de acordo com o que é oferecido aos poucos vai sendo substituído pelo consumo guiado pela demanda, ou seja, o espectador escolhe o que quer assistir e em qual momento. Para Imbert (2005, p. 162), esse é um fenômeno que tem também impactos nas noções de gênero e formato. A diluição das fronteiras entre os grandes gêneros canônicos, em suas palavras, “surge precisamente do aparecimento de uma espécie de terra de ninguém, um espaço simbólico, em que os gêneros estanques são confusos e as funções se cruzam”.

As leis do mercado impactam também na estrutura produtiva da indústria audiovisual: as pressões por redução de custos e, conseqüentemente, por maior lucratividade, conduziram o segmento a uma cada vez mais frequente cisão entre produção e veiculação. Do ponto de vista criativo, a facilidade de se estabelecer trocas com o público e acessar mais rapidamente suas preferências e reivindicações também geram conseqüências relevantes ao cenário da ficção audiovisual: as barreiras entre o produtor e o consumidor estão cada vez mais fracas.

A ascensão incontrolável de formatos abertos e perspectivas para a televisão digital e a alta definição, juntamente com a crescente tendência de separar a produção da transmissão, a fim de otimizar custos e aumentar lucros, deram o golpe de graça ao repertório obsoleto de gêneros de televisão. O neologismo cunhado por Endemol (“*Conceptor*”) para definir os membros de sua “Equipe Criativa Global” trata de substituir um, outrora, “criador” com pleno domínio das produções culturais mais elitistas por uma natureza assumidamente “industrial” dos programas. (LACALLE, 2005, p. 16, tradução nossa).

O que se tem hoje no contexto televisivo, portanto, tanto na televisão aberta como na TV por assinatura ou em plataformas de *streaming*, é a

interferência cada vez maior do receptor no contexto da produção. Independentemente se por meio da leitura de suas preferências ou por suas opiniões manifestas nos inúmeros canais de relacionamento de espectadores entre eles próprios e com as equipes/ou empresas que produzem os programas nos seus diversos formatos. O que se observa como consequência desse fenômeno é a flexibilização das fronteiras entre gêneros e formatos, o que torna os processos de criação e de análise de produtos televisivos cada vez mais complexos.

3.2 A MÍDIA COMO CHAVE DE LEITURA DA SOCIEDADE

Diante de todas as possibilidades levantadas acerca dos formatos televisivos, uma especial atenção àqueles relacionados a universos ficcionais parece ser relevante para a compreensão das relações estabelecidas culturalmente entre mídia e imaginário em nossa sociedade. Na experiência humana, essencialmente atravessada pela linguagem, a separação entre um “mundo real” e um “mundo inventado” se torna muito frágil.

Nenhuma realização ficcional está, com efeito, totalmente desligada de alguns parâmetros que conhecemos como realidade, pois ela não é um invólucro impenetrável, uma cápsula suspensa na imaterialidade. De modo um tanto quanto engenhoso, pode-se dizer que a ficção só pode transfigurar o real por tê-lo conhecido. Ao contrariá-lo de alguma maneira, indiretamente reconhece-o e acaba, por fim, reconstruindo-o ou então reelaborando-o. (BULHÕES, 2009, p. 22).

Essa imbricação e impossibilidade de existência de um sem que seja pela relação com o outro traz para o centro da análise da tensão entre “real” e “ficcional” justamente a noção de imaginário, que pode ser definido pela atividade mental realizada para produzir imagens virtuais a partir da exposição a estímulos sensoriais concretos, reais. Imaginário este marcado, dentre outras formas de comunicabilidade, pela mídia. A mídia tem assumido ao longo da história da humanidade um importante papel enquanto elemento estruturante de uma cultura comum (BULHÕES, 2009).

Os veículos de comunicação são, desde a consolidação da sociedade industrial no século XIX, negócios que integram a lógica do mercado, portanto

qualquer análise sobre suas relações com cultura deve passar pelo entendimento do viés comercial que se estabelece nesse contexto, principalmente no que diz respeito à assimilação do entretenimento pelos meios de comunicação de massa.

De acordo com Bulhões (2009, p. 42), “a própria gênese das formas de entretenimento afinadas com a dinâmica capitalista dos centros urbanos; berço, enfim, da indústria cultural, uma cultura de diversão materializada em uma série de produtos de consumo para a massa urbana” acrescenta ao campo da pesquisa em comunicação o aspecto mercadológico.

Como já se viu anteriormente, a ficção não é uma invenção da mídia. Desde a Antiguidade a humanidade conta suas histórias como forma de traduzir e de buscar a compreensão quanto a questões existenciais. Sobre o questionamento a respeito do que muda nessa experiência a partir da mídia, que já havia percorrido um caminho entre a forma presencial e a escrita, Bulhões (2009, p. 55) afirma que:

A natureza técnica das mídias potencializa o velho atributo da ficção de nos encantar e envolver. Não se trata de avaliar se a ficção se torna “pior” ou “melhor” com a presença das mídias. Trata-se de perceber que, sob o domínio midiático, a ficção recombina as suas bases, submete-se a uma espécie de remodelagem, pois se reveste de uma engenhosa maquinaria de impacto. Longe de ser desfigurada, a face da ficção adquire uma nova nuance com a ação de dispositivos técnicos dirigidos frontalmente para as nossas necessidades de fantasia. Uma questão se desenha: ao mesmo tempo que o incremento técnico das mídias acaba promovendo uma novidade, elas reafirmam procedimentos e atributos muito antigos do ficcional.

Ao afirmar que “a ficção midiática habita, enfim, um grande parque tecnológico de apelos sensoriais”, Bulhões (2009, p. 67) traz à tona um aspecto decisivo para a diferenciação da fruição narrativa através de aparatos midiáticos: adicionam-se à linguagem elementos que extrapolam o código da língua, de modo que a experiência do receptor seja atravessada por uma série de sensações que integram o processo de produção de significados. Sendo assim, recorrer à teoria literária é parte do amadurecimento de estudos narrativos midiáticos, porém deve ser relativizada e adaptada às especificidades desse novo contexto. Nesse sentido, não se trata de uma mera adaptação, nem de uma “transposição teórica de um campo para outro, mas de um olhar que tanto

aprecia os aspectos comuns – alguns dos quais dizem respeito ao âmbito geral de todas as realizações narrativas – quanto atenta para as diferenças e especificidades” (p. 79-80).

Esse conjunto de características faz da ficção midiática um terreno fértil para a vivência da subjetividade humana. A experiência de interação com a mídia desencadeia um processo de identificação e reconhecimento, de modo que as narrativas ficcionais possam se comportar como uma continuação da vida cotidiana, e é justamente dessa relação que se estabelece a conexão entre o simbólico e o imaginário (BULHÕES, 2009). Nesse contexto, para além do que é de fato dito e mostrado, a forma como esse movimento articula a mensagem desde sua concepção e produção, até sua recepção e circulação, passando pela transmissão, passa a ser essencial. Ou seja, os recursos tecnológicos, os diferentes momentos em que acontece o consumo, os pactos de “leitura” preestabelecidos, o cenário político e social e muitos outros elementos tornam-se também protagonistas do ato de produzir significados. De acordo com Rincón (2006, p. 15, tradução nossa), as práticas de mídia “são histórias de interpelação social que atualizam outras formas de significado e referência à vida e que devem ser entendidas mais pela narrativa do que pelos argumentos, mais pelo estilo e estética do que pelas razões e ideologias”.

Nesse sentido, o universo midiático passa a ser entendido em sua particularidade com regras e padrões específicos mediados por processos de comunicação que geram territórios simbólicos compartilhados e, conseqüentemente, assumem um papel central para o entendimento de uma dada cultura. De acordo com Briggs e Peat (1994 *apud* Rincón, 2006, p. 20, tradução nossa), esse é um fenômeno que insere a mídia na vida social contemporânea, já que os meios de comunicação produzem culturas porque, como máquinas narrativas, disponibilizam grande variedade de histórias, “tornam visível uma diversidade de assuntos, ampliam as cenas de significado e intervêm simbolicamente na sociedade contemporânea.” Conseqüentemente, estamos inseridos em culturas midiáticas, já que somos uma sociedade na qual os meios de comunicação se instalam como espelhos, nos quais nos refletimos, e como reflexos, em que devolvemos o midiático.

Conforme Rincón (2006, p. 20, tradução nossa), os meios de comunicação são “como artefatos, através dos quais nos conectamos com os outros; como dispositivos, com os quais enchemos as ações da vida com significado”.

Ao evidenciar o papel da mídia na cultura, Rincón ilumina uma questão primordial para a análise de todo o tecido que se forma a partir das narrativas midiáticas: a política. O autor questiona como os tensionamentos de poder tradicionais na vida em sociedade se reproduzem ou se reinventam nesse contexto. Sobre isso, cabe perguntar-se quais são as brechas cavadas em uma experiência social cada vez mais atravessada pela mídia para que novos atores – ou atores antigos ocupando novos espaços – adquiram também relevância e acrescentem novas vozes e novas narrativas ao cenário midiático e, conseqüentemente, cultural.

A questão política é se essa sociedade narrativa (e narratológica) responde a uma cultura de busca, construção de novas histórias de desenvolvimento ou é uma reviravolta no controle, na segmentação não democrática, no poder distributivo em redes não centralizadas, fluxo financeiro/cultural, reestruturação do mercado, [...] um dispositivo transmissor de sabedoria e conhecimento de controle e degradação social (FORD, 2001, p. 283 *apud* RINCÓN, 2006, p. 94, tradução nossa).

Admitindo-se o papel fundamental da mídia para o tecido social contemporâneo, um olhar cuidadoso aos meios de comunicação torna-se essencial para compreender como se organizam e se articulam os diversos discursos que circulam e são amplificados em culturas midiáticas. Faz-se necessário, no entanto, que a análise dos meios e de suas particularidades seja realizada de maneira individualizada, para que venham à tona fenômenos que nos escapariam a partir de um olhar generalizado sobre o todo que costuma chamar-se “meios de comunicação”. Segundo Hjarvard (2012, p. 66):

Por meios de comunicação entendemos tecnologias que expandem a comunicação no tempo, no espaço e na modalidade. Os meios de comunicação não são apenas as tecnologias, mas também adquirem formas sociais e estéticas que estruturam as maneiras em que eles são utilizados em diferentes contextos. Além disso, usamos a forma plural. Os meios de comunicação não são um fenômeno uniforme; cada meio tem suas próprias características e elas variam tanto em uso quanto em conteúdo entre as culturas e as sociedades. As consequências da mediação, então, dependem tanto do contexto quanto das características do meio ou meios em questão.

Elevada ao papel de instituição social, a mídia passa a ser observada a partir de um lugar não mais isolado em suas práticas e regras, mas em sua relação com as outras estruturas sociais que organizam a experiência coletiva. Nesse contexto, Hjarvard resgata o pensamento de Giddens (1984) para elucidar como tais estruturas se modelam e são reinventadas ao longo do tempo, sempre em uma relação de tensionamento entre os atos de criar e repetir:

Estrutura e ação são mutuamente constitutivas uma da outra. A estrutura social (por exemplo, uma instituição como a política) é constituída (reproduzida e/ou alterada) através das ações contínuas dos atores sociais. Ao mesmo tempo, os atores sociais fazem uso das estruturas já existentes (recursos, regras formais e informais etc.) a fim de dar sentido a si e alcançar seus objetivos individuais (por exemplo, a influência política). As estruturas sociais globais não são determinadas de uma única vez e para sempre, mas, sim, têm que ser reproduzidas na ação social para se tornarem reais; e já que os seres humanos não decretam, simplesmente, as regras sociais, mas têm a capacidade de fazer uso delas de um modo reflexivo, eles também podem alterar a estrutura social através de seu modo particular de aplicação das regras sociais em um contexto determinado. (GIDDENS, 1984 *apud* HJARVARD, 2012, p. 69).

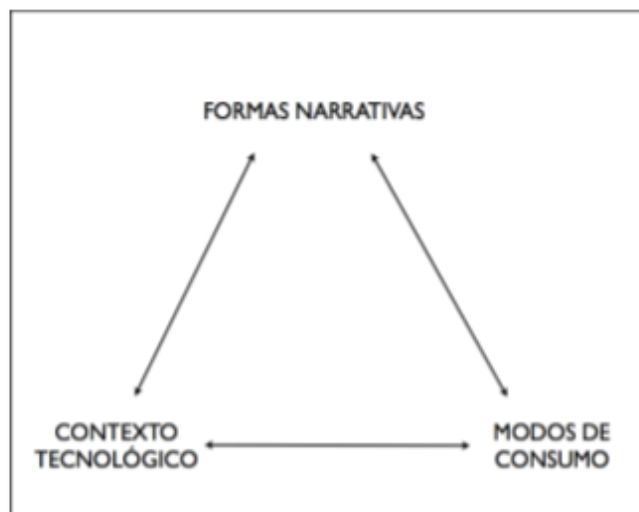
Os meios de comunicação têm, no entanto, uma particularidade que os diferem de outras instituições: a íntima relação com o mercado que orienta suas ações de acordo com a demanda do público e seu poder de compra. Porém isso não iguala os meios de comunicação às outras empresas da área industrial, comercial ou de serviços, uma vez que seu papel para a coletividade é nítido e permanece necessário (HJARVARD, 2012). Sendo assim, para além de uma função mercadológica, as narrativas midiáticas desempenham também funções sociais indispensáveis para a experiência coletiva. Algumas das quais serão exploradas nos próximos capítulos.

3.3 A CULTURA DE SÉRIES E A COMPLEXIFICAÇÃO DAS NARRATIVAS

Adentrando no universo das narrativas de ficção seriada audiovisual, observa-se que este formato televisivo, assim como os demais, tem características particulares, ainda que compartilhe com outras formas narrativas – televisuais ou não – uma série de atributos. A curiosidade que move esta investigação reside justamente nesse jogo de afastamentos e aproximações que as variações na combinação entre forma, conteúdo e fruição proporcionam à análise de produtos midiáticos. Para entender as séries, parte-se de um ponto essencial que, em poucas palavras, muito revela: as séries são “menos televisuais que o telejornal, os jogos ou a telerrealidade, que só podem ser concebidos no fluxo incessante da televisão, essa torneira de imagens e sons.” Uma prova disso é que “a gente assiste às séries também fora desse fluxo, via televisão de recuperação, *streaming* ou DVD” (JOST, 2012, p. 24).

A partir de suas peculiaridades e negociações com outros formatos, as séries foram se transformando ao longo da história e adquiriram tamanha relevância na vida em sociedade que se pode falar em uma “cultura de séries”. De acordo com Silva (2014), existem três condições centrais que comprovam o destaque assumido pelas séries dentre os modelos televisuais: a forma (convivência entre novos modelos narrativos e gêneros clássicos); o contexto tecnológico (circulação global possibilitada pela internet); o consumo (novas possibilidades de participação do receptor e novos espaços para circulação de críticas e comentários). Sendo assim, “a cultura das séries é o resultado da intensa atuação desses vetores, definindo-se como um cenário cultural singular com suas próprias e específicas dinâmicas de produção, circulação e consumo” (SILVA, 2014, p. 251). Como demonstrado graficamente no diagrama a seguir (FIGURA 1):

FIGURA 1 – DIAGRAMA DE VETORES DOS ELEMENTOS CONSTITUINTES DE UMA CULTURA DE SÉRIES



FONTE: SILVA (2014).

Além disso, a partir de um traçado histórico, nota-se um maior refinamento estético nas narrativas seriadas, ao se aproximarem cada vez mais da linguagem do cinema em detrimento dos programas de televisão. Conforme menciona Silva (2014, p. 244), “no caso das séries de televisão, é inegável que a figura do escritor/produtor carrega um valor distintivo análogo ao do diretor de cinema na crítica cinematográfica”. O aumento da relevância artística das séries gera, nesse sentido, a possibilidade de identificação de marcas autorais – fenômeno que abre portas para narrativas disruptivas.

Outra questão ligada ao consumo, mas que gera impactos em todo o circuito, é a circulação das séries em escala global. De acordo com Silva (2014, p. 247):

Desse modo, com a internet vamos gradativamente deixando de falar de exportação, para falar de circulação de produtos televisivos. Num primeiro momento, pode parecer a simples mudança de um paradigma industrial do capitalismo (com os bens materiais ocupando o grosso dos proventos) para um capitalismo pós-industrial, cognitivo, em que os bens simbólicos e culturais circulam transnacionalmente com mais fluidez, num circuito virtual extremamente complexo e intrincado. Não se pode adjurar aqui a superação – pelo menos não imediatamente, como os dados culturais e econômicos indicam – de um modelo de televisão nacional e em fluxo, para um modelo transnacional e em rede. Essa superação, se e quando ocorrer, será fruto de um longo e matizado processo de disputas materiais e simbólicas.

Nesse sentido, é possível imaginar que a posição de destaque das séries norte-americanas é alcançada apenas em função do poderio econômico dos Estados Unidos, mas o fenômeno que essa onipresença revela é mais complexo e se relaciona também à construção de suas narrativas. Sobre essa questão, Jost (2012) afirma que as séries americanas geram proximidade com o público a partir do emprego de lugares-comuns e ideologias transnacionais nas histórias que contam. Além disso, ao se concentrarem na construção dos personagens, acabam por criar heróis com características psicológicas mais complexas, com as quais a audiência se identifica. Esse domínio da técnica no campo da produção revela uma das características de narrativas mais complexas.

A impressão de que as séries atuais são mais realistas do que as mais antigas sustenta-se nessa erosão progressiva do herói superior aos humanos e ao seu contexto (o herói na mitologia grega é um intermediário entre os deuses e os homens), erosão que conheceu dois grandes momentos: a fissura em dois personagens heróis, cujos dons complementários vêm à tona em situações mais críticas; a fragmentação da figura principal em muitos personagens que contribuem para uma mesma finalidade, um herói coletivo. (JOST, 2012, p. 36).

A possibilidade de prolongamento da narrativa no formato seriado permite o aprofundamento na construção não só de um protagonista, mas de outros personagens decisivos para a história. Esse é um movimento que garante maior humanidade a esses elementos narrativos que podem adquirir maior número de nuances, contradições etc. (JOST, 2012).

Mais uma vez, o que se observa é o impacto gerado em todo o circuito que envolve a noção de uma cultura de séries a partir de uma alteração significativa em um de seus pilares. No caso, a forma narrativa ancorada na complexidade dos personagens. De acordo com Jost (2012, p. 48), “a construção do personagem realista se apoia sobre a articulação de três papéis: o papel privado, o papel profissional, o papel social”.

Observa-se que essa é uma lógica que coincide com a experiência humana em sociedade, assim reforça-se a relevância de se analisar personagens ficcionais para compreender, ou ao menos promover, algumas aproximações, entre narrativas midiáticas e a divisão de papéis sociais que observamos no “mundo real”. No entanto, essa relação não se dá de maneira

direta, o que torna o processo de construção de significados ainda mais complexo: nas séries americanas, em termos de narrativa, o que predomina são relações mais metafóricas do que miméticas em relação à “realidade”, e é por isso que se tornam uma opção quase que escapista de entretenimento (JOST, 2012).

Sobre as condições produtivas, o que se observa é que o fortalecimento da TV por assinatura nos anos 1990 trouxe consigo a possibilidade de segmentação, iniciando um processo de mudança de lógica: se antes se falava de uma homogeneização do público e de narrativas capazes de agradar à grande maioria – gerando altos índices de audiência e atraindo anunciantes –, o novo momento televisivo passa a levar mais em conta o número de assinantes que, por serem mais exigentes, desejam ter demandas específicas atendidas. Nesse sentido,

A nova política das séries tem uma consequência muito importante: reduz-se a vigilância muito apertada que até então era exercida sobre o conteúdo da produção. Os estereótipos e as convenções vão sendo abandonados. [...] São também discutidos os problemas sociais e pessoais provocados por certas doenças como o câncer de mama. Esta abertura marca o início de um fenômeno que culminará nas séries do fim do milênio. (ESQUENAZI, 2011, p. 53).

No entanto, não são apenas as questões mercadológicas que interferem no contexto da produção de séries. De acordo com Esquenazi (2011, p. 75), “qualquer produção cultural se situa na confluência de dois fluxos. O primeiro resulta da história econômica, social e política das instituições de produção; o segundo decorre da história dos gêneros e modelos simbólicos”. Sendo assim, se de um lado tem-se a influência das transformações ocorridas no modelo produtivo, de outro, as mudanças nas formas de contar histórias e códigos compartilhados também passam a gerar impactos na construção de narrativas midiáticas. Sobre isso, Esquenazi (2011, p. 75) destaca que “a evolução das conjunturas de produção e o desenvolvimento das transformações genéricas possuem as suas temporalidades específicas: as acelerações econômicas nem sempre estão em sintonia com as dinâmicas simbólicas”.

Portanto, não se pode ignorar a via de mão dupla que se estabelece entre a experiência social real e a criação de produtos culturais: uma é causa e

efeito da outra, simultaneamente. Para Esquenazi (2011), a ficção popular é, dentre todas as formas culturais, aquela que mais rapidamente reage ao que acontece na sociedade. Justamente por isso, as séries são importantes objetos no estudo das relações tecidas entre os meios de comunicação e a vida social.

Nesse sentido, Mittel (2012) introduz a ideia de “narrativa complexa” ao campo do estudo da ficção seriada. Sua defesa se baseia nas especificidades das séries televisivas quando comparadas a outros formatos audiovisuais, como filmes, por exemplo. Essa complexidade narrativa na televisão, de acordo com Mittel (2012, p. 30-31), é baseada em “aspectos específicos do *storytelling* que aparentemente são inadequados à estrutura seriada que diferencia a televisão do cinema e também a distingue dos modelos convencionais de formatos seriados e episódicos” (MITTEL, 2012, p. 30-31). Sendo assim, o autor destaca a relevância de se observar o formato no estudo de séries:

Os estudiosos de televisão normalmente têm evitado realizar análises voltadas para a forma narrativa do meio, já que os estudos de televisão surgiram do duplo paradigma da comunicação de massa e dos estudos culturais e de como esses dois tendem a privilegiar os impactos sociais em detrimento das análises estéticas, ainda que se utilizem de metodologias marcadamente diferentes. (MITTEL, 2012, p. 32).

Entre outras características, Mittel destaca o emprego da ironia e da metalinguagem, bem como o aprofundamento em questões psicológicas – na maior parte das vezes contraditórias de personagens – e a hibridização de gêneros como aspectos centrais das “narrativas complexas”. Para o autor, a complexidade é observada, basicamente, pela “redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série – não é necessariamente uma fusão completa dos formatos episódicos e seriados, mas um equilíbrio volátil” (MITTEL, 2012, p. 36). As narrativas complexas também se destacam por darem mais relevância à trama do que aos relacionamentos (marcadamente explorados em gêneros melodramáticos). O fenômeno, para ele, é consequência da confluência de uma série de fatores:

Algumas transformações na indústria midiática, nas tecnologias e no comportamento do público coincidiram com o surgimento da complexidade narrativa sem, contudo, operarem como razão principal de tal evolução formal. Mas certamente possibilitaram o florescimento de suas estratégias criativas. [...] As transformações tecnológicas distantes da tela da televisão também impactaram a narrativa televisiva. A ubiquidade da internet permitiu que os fãs adotassem uma inteligência coletiva na busca por informações, interpretações e discussões de narrativas complexas que convidam à participação e ao engajamento. (MITTEL, 2012, p. 33-35).

Sendo assim, passa a ser indispensável associar a lógica da internet como meio para as mudanças no processo criativo de narrativas seriadas de ficção no audiovisual. Quanto ao que diz respeito ao tempo e ao espaço, a autonomia da comunicação é, “seguramente, uma das razões pelas quais a internet transformou-se no (meta) meio que mais contribuiu até agora para desmassificar a audiência, desmultiplicando o ‘leitor-modelo’” (ECO, 1979 *apud* LACALLE, 2010, p. 80). O consumo de narrativas audiovisuais via *web* marca a intensificação da segmentação por nichos e de acordo com as preferências do receptor, além de conferir a ele a possibilidade de selecionar o melhor momento para assistir ao que deseja e ainda de interagir com outros espectadores e com os próprios criadores e produtores de maneira rápida e cada vez mais horizontal. “As pautas de uso da internet, que descrevem novos padrões de ócio, não são arbitrárias, mas reflexivas, e estão mudando os hábitos de uso do tempo livre, caracterizado pela valorização desse tempo livre ‘*a la carte*’” (GIL RUBIO, 2009 *apud* LACALLE, 2010, p. 88). A autora também menciona que:

O estudo de tais padrões ou protocolos (estrutura do consumo) é necessário para poder determinar não apenas os âmbitos da inter-relação, mas também as diferentes modalidades dos discursos gerados a partir dos programas (sobre os personagens de ficção, sobre os atores, sobre si mesmo, sobre os discursos dos outros usuários etc.). (LACALLE, 2010, p. 88).

Portanto, para o campo produtivo televisivo, a internet “desloca os paradigmas tradicionais da comunicação de massas ao personalizar a informação e colocar a ênfase especificamente na atividade interpretativa da audiência” (LACALLE, 2010, p. 92). Ou seja, a criação das novas narrativas de ficção passa, necessariamente, pela percepção do público, gerando um processo de identificação cada vez maior.

3.4 COMO A NETFLIX INFLUENCIA O PARADIGMA PRODUTIVO DA FICÇÃO SERIADA AUDIOVISUAL

No contexto da veiculação de narrativas audiovisuais pela internet, a lógica do *streaming* estabelece novos padrões tanto no campo da produção quanto no da circulação de sentidos. Além da disponibilização de um grande número de títulos para consumo *on-line* a partir de um modelo de assinatura mensal, o *streaming* carrega consigo a possibilidade de identificar hábitos e preferências dos assinantes por meio de inteligência artificial. Como resultado disso, os sistemas de recomendações passam a operar como organizadores da experiência do usuário. Sobre essa questão, Ladeira afirma que os acervos dos canais de *streaming*:

Se caracterizam pela constante observação sobre as ações dos usuários, em monitoramentos com a pretensão de indicar o que foi visto e em que momento tal material seduziu ou repeliu o público. Esta averiguação retorna na forma destas recomendações, justificadas como a clarividência algorítmica sobre interesses pouco claros para os próprios indivíduos. (LADEIRA, 2018, p. 2).

Dessa forma, mesmo que se tenha uma infinidade de opções à disposição, apenas uma seleção específica é ofertada ao usuário a partir de seus comportamentos nas plataformas. Surge então o questionamento sobre a relação que pode existir entre esse fenômeno e a grade de programação da TV tradicional. Para Ladeira (2018, p. 4),

Resultado deste escrutínio se tornou a forma cultural do fluxo (WILLIAMS, 1974), indispensável para o *broadcast* ao longo do século XX, cuja racionalização visando à transmissão encadeada de material introduziu consequências para a relação entre o público e a cultura. Em sua busca por um formato para a televisão via Internet, as plataformas de *streaming* produzem sucessivas revisões neste passado. Nisso, ferramentas de recomendação dependentes de inteligência artificial e de seu escrutínio particular tornam as ferramentas pregressas de observação de uma simplicidade desconcertante. Os arquivos fazem com que o manuseio da cultura se veja atravessado por máquinas capazes de aprender e decidir, sugerindo opções que definem como os conteúdos vão aparecer – ou desaparecer.

Nesse sentido, ao sugerir ao usuário o que lhe poderia interessar de acordo com padrões predefinidos, encontramos um paradoxo que revela uma forma de massificar o que é segmentado. Ou seja, apesar de uma lógica *on demand* relacionada tanto ao tempo quanto ao conteúdo, ainda assim parece existir um desequilíbrio de poder entre quem oferta e quem consome as narrativas audiovisuais (LADEIRA, 2018).

Nesse cenário, a Netflix é a empresa que se destaca em número de assinantes e quantidade de títulos originais ofertados em sua plataforma. De acordo com Castellano e Meimaridis (2016, p. 195),

embora determinadas características narrativas das produções seriadas da Netflix rompam com os padrões clássicos da televisão americana, ainda é possível encontrar indícios de que o serviço segue sendo determinado por lógicas tradicionalmente associadas à economia política da televisão.

Ou seja, ainda que tenha uma série de particularidades, a análise de produções da Netflix passa pelo olhar em relação à ficção seriada audiovisual como um todo.

Com relação ao formato, o que se observa é que a Netflix não segue um modelo definido, por isso as produções originais se distanciam das regras mais rígidas da televisão tradicional, muito em função dessa independência de uma grade de programação. Outra diferença fundamental reside no conceito de “piloto”, “a Netflix, por outro lado, defende que as primeiras temporadas de suas séries originais devem ser consideradas como o piloto, que já não estaria restrito ao primeiro episódio” (LANDAU, 2015, p. 133 *apud* CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016, p. 201).

A empresa, portanto,

[...] sustenta essa premissa a partir de pesquisas realizadas com base nos dados dos próprios assinantes do serviço. Elas indicam que os usuários levam em média de três a quatro episódios para se engajarem no consumo de uma série e assistirem à temporada inteira. A fidelização da audiência não ocorreria, portanto, no primeiro episódio. (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016, p. 201).

Sobre o conteúdo das séries originais Netflix, o que se observa é uma variedade que abarca tanto narrativas mais habituais e semelhante ao que se vê na TV tradicional quanto produções mais disruptivas que tratam de temas polêmicos e questões vinculadas a minorias. Isso se deve ao modelo econômico vinculado ao número de assinantes, em detrimento da venda de espaços publicitários. Ao ampliar o leque de opções narrativas, amplia-se também o seu alcance (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016).

3.5 O CONCEITO DE MAINSTREAM E O PARADOXO DA SEGMENTAÇÃO EM MASSA

Uma questão que surge acerca da Cultura de Séries que se observa no contexto televisivo contemporâneo diz respeito ao conceito de *mainstream*: quando falávamos em uma cultura de massa, parecia mais óbvia a relação com produtos pensados para alcançar a todos. Será que em uma nova lógica produtiva, voltada para nichos e focada em preferências e hábitos de diferentes grupos, esse conceito globalizante e massificante ainda faria sentido? Em sua extensa obra sobre o tema, que é resultado de um amplo trabalho de investigação em grandes estúdios de TV e cinema ao redor do mundo, Martel apresenta uma definição para *mainstream*:

A palavra, de difícil tradução, significa literalmente “dominante” ou “grande público”, sendo usada em geral para se referir a um meio de comunicação, um programa de televisão ou um produto cultural que vise um público amplo. *Mainstream* é o inverso da contracultura, da subcultura, dos nichos; para muitos, é o contrário da arte. Por extensão, a palavra também remete a uma ideia, um movimento ou um partido político (a corrente dominante) que tem o objetivo de seduzir todo mundo. A partir dessa investigação sobre as indústrias criativas e as mídias em todo o mundo, *Mainstream* permite-nos, portanto, analisar a política e o business, que também querem “falar a todo mundo”. E por sinal a expressão “cultura *mainstream*” pode ter uma conotação positiva e não elitista, no sentido de “cultura para todos”, ou mais negativa, no sentido de “cultura de mercado”, comercial, ou de cultura formatada e uniformizada. Foi também a própria ambiguidade da palavra que me atraiu, com seus diferentes sentidos; uma palavra que ouvi na boca de centenas de interlocutores ao redor do mundo, todos eles tentando produzir uma cultura *mainstream*, “como os americanos”. (MARTEL, 2013, p. 28-29).

Nesse sentido, quando se fala em escala global, são os produtos midiáticos norte-americanos que conseguem alcançar o objetivo de “falar com todos” do *mainstream* e, por isso, as indústrias de entretenimento dos Estados Unidos merecem destaque em análises sobre esse tema. O consumo de narrativas dominantes traz consigo uma série de outros fenômenos que dizem respeito a uma cultura global. Se em outros momentos da história o poder militar e/ou econômico determinava as relações entre dominantes e dominados, em uma cultura midiática o poder simbólico se torna cada vez mais relevante. De acordo com Martel (2013), mesmo que os norte-americanos ainda dominem esse “*soft power*”, seguidos pela cultura europeia, novos fluxos mundiais de conteúdos vindos de outros lugares como a Ásia, o Oriente Médio, a África e a América Latina começam a ter peso próprio. A esse movimento revolucionário o autor denomina “nova batalha mundial de conteúdos”.

Ao observar os produtos culturais a partir da ótica do entretenimento, quando se analisa o efeito *mainstream* se dedica especial atenção às indústrias que produzem conteúdos, produtos e serviços de um ponto de vista não apenas qualitativo, mas também quantitativo, com ênfase aos grandes sucessos de público, no que se chama “cultura de mercado”. Para Martel (2013), todos os processos de marketing que envolvem essas indústrias criativas permitem compreender o “novo capitalismo cultural contemporâneo” e como pode ser possível atingir todo mundo ao mesmo tempo que se fala com pequenos grupos. De acordo com o autor,

Com os conglomerados de mídia ao novo estilo, o capitalismo *hip* não é mais monolítico: transforma-se constantemente, se adapta a todo momento, pois as indústrias criativas não são mais fábricas, como os estúdios da época de ouro de Hollywood, mas redes de produção constituídas de centenas de milhares de pequenas e médias empresas e *startups*. [...] É um modelo dinâmico, raramente estático, que na realidade muitas vezes privilegia a criatividade em detrimento da homogeneidade, o *hip* e o *cool* de preferência à reprodução idêntica, a mudança constante de preferência à padronização da experiência, a originalidade sobre a cópia (embora também exista uma tendência inversa, menos arriscada, por exemplo no caso das franquias de cinema). (MARTEL, 2013, p. 411).

Nesse contexto, o aumento da participação de novas vozes representadas por pequenas empresas, muitas vezes independentes, ao invés de enfraquecer a influência norte-americana na indústria do entretenimento a

fortalece, já que os menores recebem investimentos e ganham visibilidade a partir da inclusão de seus produtos nas grandes plataformas. O que muda, no entanto, tem a ver com a intencionalidade no campo da produção: se antes podia-se falar em um desejo de impor uma cultura dominante, um estilo de vida, atualmente a prioridade parece ser a de conquistar cada vez mais mercados, ficando as questões ideológicas em segundo plano. De acordo com Martel,

A prioridade dos estúdios e das *majors*, assim, não é apenas impor seu cinema ou sua música e defender um imperialismo cultural. O que eles querem é multiplicar e ampliar seus mercados – o que é muito diferente. Se puderem fazê-lo com produtos “americanos” tanto melhor; caso contrário, fazem a mesma coisa com produtos “universais”, formatados para agradar a todo mundo em todo o mundo, e para eles não é problema atenuar seu americanismo, a golpes de “*focus groups*”. E se isso não for suficiente, não hesitam tampouco em financiar e realizar produtos locais ou regionais, fabricando-os em Hong Kong, Mumbai, Rio ou Paris, para públicos bem definidos (os estúdios hollywoodianos realizam anualmente cerca de duzentos filmes locais em língua estrangeira, raramente difundidos nos Estados Unidos). Desse modo, a América produz ao mesmo tempo uma cultura *mainstream* e conteúdos de nicho diferenciados, o que também é muito diferente. Os estúdios e as *majors* são menos ideológicos e mais apátridas do que se supõe. (MARTEL, 2013, p. 413).

Sendo assim, chega-se a um verdadeiro paradoxo: enquanto amplia sua gama de ofertas e conteúdos, dando voz a um número cada vez maior de atores, a indústria de entretenimento norte-americana concentra cada vez mais em si o fluxo de produtos culturais que circulam pelo globo terrestre. Martel (2013, p. 414) dá a esse fenômeno o nome de “diversidade padronizada”, e realiza algumas previsões relacionadas a ele para o futuro do *mainstream*:

Ocorrerão uma segmentação por gênero na música, uma divisão por públicos-alvo na edição de livros e uma hibridação na produção na Internet. Os conteúdos serão distribuídos em tantos nichos quanto forem os públicos. Se essa hipótese da fragmentação for confirmada, assistiríamos ao enfraquecimento da cultura *mainstream* e talvez, num mesmo movimento, do entretenimento americano. Não acredito muito nessa hipótese. Paradoxalmente, o digital e a Internet reforçaram o *mainstream*, em vez de o fragilizar. Hoje, se os produtos de nichos de fato se multiplicam, os *blockbusters* e os *best-sellers* igualmente fazem mais sucesso que nunca. [...]. O público muitas vezes deseja compartilhar em massa a mesma cultura popular, comunicar-se coletivamente. Não é pelo fato de haver maior escolha que o grande público privilegia os produtos mais obscuros, pelo contrário, ele escolhe ao mesmo tempo os produtos de nichos que o aproximam de suas próprias microcomunidades e os mais *mainstream*, porque o vinculam ao coletivo. O mundo digital, mais ainda que o mundo analógico, é “*hit-driven*”: o sucesso reforça o sucesso. [...], mas creio que a Internet e o *mainstream* se completam, participando de um mesmo movimento de eliminação de fronteiras e globalização de conteúdos que falam a todos, em todo o mundo. E sobretudo, confirmam a predominância dos Estados Unidos, onde se encontram, na Califórnia, justamente, Hollywood e Silicon Valley, as máquinas de produzir entretenimento *mainstream* e as *startups* da Internet globalizada. (MARTEL, 2013, p. 432).

Ou seja, vivemos sim um período de inclusão de vozes minoritárias ao cenário midiático, bem como uma segmentação cada vez maior de produtos e conteúdos criados, formatados e indicados para cada consumidor de maneira altamente personalizada. No entanto, esse não é um movimento que anula as produções que unificam e viabilizam a existência de uma cultura global. Fica, portanto, o desafio de saber como esses aspectos se articulam no objeto analisado.

4 A RELAÇÃO ENTRE REPRESENTAÇÃO E O OLHAR MASCULINO E SEU IMPACTO NA CRIAÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS NA FICÇÃO SERIADA AUDIOVISUAL

4.1 O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO E SUAS RELAÇÕES COM A COMUNICAÇÃO

Para explicar a estreita relação entre os meios de comunicação e a cultura, Stuart Hall (2016) destaca o papel central da representação enquanto vetor de conexão entre o campo simbólico e o campo da realidade vivida, imbricados inevitavelmente na construção de sentidos compartilhados socialmente. Representação, em suas palavras, “é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos” (HALL, 2016, p. 31). Nesse sentido, é graças ao compartilhamento de sentidos e interpretações semelhantes de um conjunto simbólico que se pode falar no pertencimento a uma “cultura comum”.

A representação também tem uma dimensão histórica, o que explica a naturalização de alguns significados que atravessam gerações. No entanto, na perspectiva de Hall, essa conexão direta entre símbolo e objeto “não é dada pela natureza ou fixada pelos deuses, mas é criada socialmente e na cultura, como resultado de um conjunto de convenções sociais” (HALL, 2016, p. 42). Esse é um ponto essencial para a análise da perpetuação e/ou do rompimento com estereótipos, uma vez que estes nascem, justamente, da naturalização de determinados significados e exigem um exercício de desconstrução de sentidos na busca dos processos de significação que se encontraram na origem de cada representação.

Para Freire Filho, os meios de comunicação são os principais propagadores e legitimadores de estereótipos. Com base nos estudos de Hall, o autor afirma que estereótipos são “estratégias ideológicas de construção simbólica que visam a naturalizar, universalizar e legitimar normas e convenções

de conduta, identidade e valor que emanam das estruturas de dominação social vigentes” (FREIRE FILHO, 2004, p. 48).

Nesse processo de representação, a linguagem é o eixo central, e é graças a ela que a comunicação se estabelece e se constitui um importante aspecto na formação de uma cultura compartilhada. Stuart Hall (2016, p. 43) resgata as contribuições dos primeiros antropólogos da linguagem de forma a reforçar o argumento de que “todos nós estamos, por assim dizer, presos em nossas perspectivas culturais ou estruturas mentais, e que a linguagem é a melhor pista de que dispomos para entender esse universo conceitual”.

Sendo assim, o que vemos e ouvimos na mídia não são os sujeitos reais, e sim símbolos construídos e compartilhados socialmente por meio das redes de significados compreendidos e multiplicados graças à comunicação. Inspiradas na ideia de representação e incorporando conceitos como identidade e interseccionalidade, as teorias feministas trazem importantes contribuições para uma discussão crítica acerca dos modelos humanos presentes nas mídias.

4.2 REPRESENTAÇÃO FEMININA E “MALE GAZE”

Para Laura Mulvey (1983, p. 437), a adoção de uma perspectiva psicanalítica na análise da representação feminina no cinema é essencial para uma compreensão profunda do que ela chama de “olhar masculino”, uma vez que esse é um fenômeno decorrente de um inconsciente patriarcal da sociedade em que vivemos. Conforme a autora:

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado, e não produtora de significado. (MULVEY, 1983, p. 438).

Em uma visão mais atual sobre o fenômeno da mulher enquanto objeto do “olhar masculino”, Jacobsson (1999, p. 22) afirma que preservar esse olhar “é também preservar uma noção patriarcal da sociedade”. Para a autora, as regras inconscientes sobre o casamento feliz e a esposa compreensiva que

habitam o imaginário social, entre outros fatos, dificultam o desenvolvimento de um olhar feminino. Nas palavras da autora, “perder o olhar masculino seria perder o poder e a dominação do patriarcado. Permitir um olhar feminino completo seria miná-lo” (p. 24).

Ou seja, mesmo que a narrativa seja criada e/ou contada por uma mulher, isso não significa que será adotado um “olhar feminino”. Para Kaplan (1995, p. 280),

Um item que tem sido constantemente sublinhado nesses novos filmes feitos por mulheres foi o do que o feminino poderia ser fora dos constructos patriarcais. Basta simplesmente “dar voz às mulheres”, se as mulheres só podem falar a partir de uma posição que já está definida pelo patriarcado? Se o discurso masculino é monolítico e tem controle sobre tudo, como as mulheres poderão inserir uma outra “realidade” dentro dele? A partir de que lugar as mulheres vêm conhecer qualquer outra “realidade”?

A questão do olhar no audiovisual vai além da pessoa real ou da personagem que desenvolve a narrativa, pois se refere ao que se estabeleceu cultural e historicamente na sociedade contemporânea a respeito do que é considerado o referencial e o que constitui a alteridade. No caso, seria o homem localizado no centro e a mulher como o outro, seu diferente. Essa não é uma crença que se desfaz apenas com uma inversão de papéis. Sobre essa questão, Kaplan (1995, p. 17) destaca que

Em termos da narrativa dominante no cinema, na sua forma clássica, as mulheres, do modo como têm sido representadas pelos homens nesses textos, assumem uma imagem de que têm um status “eterno” que se repete, em sua essência, através de décadas; superficialmente, a representação muda de acordo com a moda e o estilo – mas, se arranhamos a superfície, lá está o modelo conhecido.

Sendo assim, mesmo que se ensaiem novas representações de personagens femininas na ficção cinematográfica e em outras obras que se originam a partir dessa linguagem, o que se observa é que certos modelos e padrões estão verdadeiramente enraizados no imaginário e, conseqüentemente, nos códigos simbólicos que são compartilhados. É justamente por isso que Mulvey (1983, p. 437) afirma que “a teoria psicanalítica é, desta forma,

apropriada aqui como um instrumento político demonstrando o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema”.

Sobre o modelo da vítima (mocinha), destaca-se o papel central do sacrifício na trajetória e no destino da heroína dentro da história. Nesse sentido, ao tentar qualquer iniciativa que fuja ao objetivo final de ser objeto do desejo masculino será punida com a negação ao seu próprio prazer, o que muitas vezes resulta em uma grave doença ou mesmo na morte. Já a heroína fetichizada é aquela que, ao negar sua feminilidade, assume atributos relacionados ao universo masculino, como vestimentas, trejeitos, posturas etc. O destino dessa heroína também acaba sendo ou a solidão ou sua “cura” pelo matrimônio. Figura emblemática do cinema *noir*, a *Femme Fatale* é aquela que gera uma ameaça à integridade do homem a partir de sua sexualidade. Esse potencial é destrutivo em relação à vida do homem a quem seduz, e o destino comum da *Femme Fatale* é ser assassinada. Outra heroína que acaba sendo controlada pelo casamento é a mulher liberada: com uma atitude de independência e liberdade, geralmente associada à vida profissional, ela precisa decidir entre a carreira e a felicidade – aqui representada pelo amor romântico entre homem e mulher (KAPLAN, 1995).

A predominância de aspectos vinculados à sensualidade e sexualidade femininas como forma de dominação foi relacionada ao modelo da *Femme Fatale*. A predominância de aspectos relacionados à militância feminista, à luta por espaço no mercado de trabalho e à subversão a regras do modelo patriarcal foi relacionada ao modelo da Mulher Liberada. A predominância de comportamentos que tornam a mulher vítima, ingênua ou inocente foi relacionada ao modelo da mocinha. A predominância de aspectos ligados aos cuidados da casa e da família foi relacionada ao modelo da mãe. Por fim, a predominância de atitudes tradicionalmente vinculadas ao universo masculino como objeto de desejo masculino e poder feminino foi relacionada ao modelo da mulher fetiche.

No contexto das séries norte-americanas, Rovirosa apresenta um panorama da representação de personagens femininas, de modo a observar e nomear alguns modelos fixos que se repetem ao longo dos anos:

As séries norte-americanas referentes à feminilidade estruturam-se através de dois eixos principais: feminilidade e família/norma e corrosão. Uma série relacionada com o âmbito feminino pode ser familiar modelar (*Leave it to the Beaver*, *Father knows Best*), familiar corrosiva (*All in the family*, *Marriage with Children*, *Roseanne*, *The Simpsons*, *United States of Tara*, *Arrested Development*, *Parenthood*), feminina modelar (*The Doris Day Show*, *Peyton Place*) ou feminina corrosiva (*I Love Lucy*, *The Golden*). Tradicionalmente, a representação da feminilidade tem sido produzida pela *soap-opera*, pela telenovela e pela sitcom. (ROVIROSA, 2014, p. 244, tradução nossa).

Nesse sentido, a autora propõe uma análise fundada em um esquema poliédrico por meio do qual destaca a complementaridade desenvolvida a partir da criação de protagonistas múltiplas e de características amplamente diferentes:

O retrato poliédrico das mulheres se obtém pela descrição de extremos opostos: por exemplo, *Desperate Housewives*, está protagonizada pela perfeccionista puritana, estrita, solitária e reprimida Bree; a liberal, sexy, materialista, caprichosa, manipuladora, consumista, adúltera e ambiciosa Gabrielle; Lynette, a profissional, organizada, trabalhadora, esgotada, esmagada pelo excesso de responsabilidade e tarefas; e a desastrada, cômica, divertida, excêntrica, sensual-sem-querer-ser e agradável Susan. A união das quatro amigas se dá mais por complementaridade e diferença do que por similaridades, que se reduzem basicamente a classe social e vizinhança. (ROVIROSA, 2014, p. 245, tradução nossa).

Outro aspecto destacado por Rovirosa (2014) é o que a autora chama de “masculinização das mulheres”, de modo a incorporar a personagens femininas atributos de força e destreza física anteriormente vinculados exclusivamente aos homens nas narrativas. No todo, o que se observa é uma transformação nos modelos de representação e o que se busca é exatamente avaliar se esse é um movimento que se dá na superfície ou que se aprofunda e nos permite falar de deslocamentos do olhar.

Sobre essas novas representações, Mendes e Siqueira (2018, p. 140) apontam que:

As personagens femininas e consideradas feministas ou que fogem aos padrões rígidos de gênero existem, não apenas em produções alternativas e independentes, mas já na indústria cultural. Considerando que cada relação, cada prática pode ser tanto um lugar de reprodução quanto um *locus* potencial de mudança (LAURETIS, 1994, p. 225), quanto mais essas personagens habitarem o *mainstream*, maiores as chances de efetivas transformações na posição das mulheres na sociedade, com a diminuição da discriminação e dos estereótipos. Nesse sentido, o gênero poderia se tornar algo que não aprisiona, não discrimina nem oprime.

Por tudo o que já foi levantado até aqui, sabe-se no entanto que essa é uma questão que envolve não apenas uma vontade espontânea das empresas produtoras de conteúdo midiático, mas também os movimentos que se originam na sociedade e ganham valor de mercado em uma indústria de entretenimento cada vez mais interessada em agradar aos mais diversos públicos. Para Mendes e Siqueira (2018, p. 141),

A pressão do público e de movimentos sociais como o feminismo é capaz de pautar questões de gênero na agenda midiática, assim como é possível criar e se aproveitar de brechas dos discursos tanto na fase de produção quanto na recepção dos programas transmitidos – especialmente com o acesso de mais mulheres a cargos executivos e de criação e direção na indústria cultural, o que ainda parece longe de atingir a equidade, em um comparativo com a quantidade de homens nessas funções.

Diante da observação de modelos já enraizados e de novos modelos em transformação, a questão da representação de personagens protagonistas femininas se torna central para o entendimento dos movimentos que surgem e se fortalecem nos novos contextos midiáticos e dos produtos culturais que são fruto de uma nova indústria de entretenimento.

Um viés analítico que tem como preocupação central a participação de mulheres na construção de textos midiáticos possibilita reflexões a respeito de como poderia ser possível a construção de novos modelos mentais no seio de nossa sociedade (MENDES; SIQUEIRA, 2018). No entanto, os espaços para a produção de narrativas ainda não são abertos para todos. Em uma organização similar à divisão da posse dos meios de produção, quem detém o poder e o conhecimento sobre a técnica é também quem produz os discursos que alcançarão um maior número de pessoas. Mendes e Siqueira (2018) citam um estudo realizado pela San Diego State University, o “*Boxed In: Portrayals of*

*Female Characters and Employment of Behind-the Scenes Women in 2014-15 Prime-time Television*¹¹, e também um relatório sobre o emprego de mulheres por trás das câmeras no contexto norte-americano¹² para exemplificar a ainda baixa participação feminina em posições decisivas na produção audiovisual e a relação entre essa participação e as personagens femininas retratadas em formatos televisivos:

A incidência de personagens fora de estereótipos e de protagonistas femininas parece estar relacionada também à presença de mulheres na criação das séries e filmes. O estudo selecionou atrações de 14 canais de televisão, entre emissoras abertas e a cabo, mais a Netflix, e atestou que apenas 35% dos personagens principais são femininos em programas que só têm homens como produtores executivos – porcentagem que sobe para 42% quando há pelo menos uma mulher entre os executivos. Um relatório mais recente, publicado em janeiro de 2018 (*The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the top 100, 250, and 500 Films of 2017*), afirma que apenas 18% dos funcionários de alto escalão nas maiores produções cinematográficas recentes de Hollywood são mulheres. Dos 250 principais filmes de 2017, 88% não têm nenhuma diretora, 83% não têm roteiristas mulheres e mais de 90% não têm nenhuma mulher como assistente (na edição de som ou supervisão, por exemplo) na equipe. (MENDES; SIQUEIRA, 2018, p. 135).

A última edição do “*Boxed In: Portrayals of Female Characters and Employment of Behind-the Scenes*”¹³ revela a permanência da baixa participação feminina em posições de liderança na produção audiovisual norte-americana: no período analisado (2017-2018), apenas 27% das posições-chave, como direção, produção executiva e edição, eram ocupadas por mulheres. Isso representa um declínio de um ponto percentual em relação ao ano anterior e um acréscimo de um ponto em relação ao período de 2015-2016 (LAUZEN, 2018).

De acordo com esses estudos, pode-se estabelecer uma relação entre participação e representação. Nesse sentido, Stuart Hall (2016) destaca o papel central da representação na cultura enquanto vetor de conexão entre o campo simbólico e o campo da realidade vivida, imbricados inevitavelmente na construção de sentidos compartilhados socialmente. Em suas palavras: representação “é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são

¹¹ https://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014-15_Boxed_In_Report.pdf

¹² https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2018/01/2017_Celluloid_Ceiling_Report.pdf

¹³ https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2018/09/2017-18_Boxed_In_Report.pdf

produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos” (p. 31). É graças ao compartilhamento de sentidos e interpretações semelhantes de um conjunto simbólico que se pode falar no pertencimento a uma “cultura comum”. O que, em todo esse cenário, é de fato novo e o que não passam de padrões antigos revestidos de novidade? Essa é a questão central que guiará as análises a seguir.

5 PERCURSO METODOLÓGICO

Partindo-se da perspectiva teórico-metodológica dos Estudos Culturais e do conceito de Representação, de acordo com a qual objetos da cultura popular assumem a centralidade no processo de se compreender uma sociedade, a pesquisa busca identificar na ficção audiovisual seriada veiculada e consumida via *streaming* indícios de que a participação feminina em posições de liderança no campo da produção gera consequências no contexto da narrativa. Sendo assim, o desenho metodológico do estudo foi criado com a intencionalidade de garantir rigor científico à busca analítica pelas formas de representação do “olhar feminino” na ficção seriada audiovisual que obedece à lógica produtiva particular ao contexto do *streaming* enquanto negócio altamente lucrativo e plataforma de consumo de narrativas.

Como premissa, assumiu-se a relevância das séries televisivas enquanto, antes de tudo, construções narrativas que são, ao mesmo tempo causa e sintoma de uma série de fenômenos sociais. Assim sendo, a análise proposta buscou sustentação na Teoria Narrativa em articulação com os conceitos de Cultura Midiática e de Representação, sendo a análise atravessada em toda a sua extensão pela questão do gênero enquanto categoria analítica. De acordo com a definição de Jordi Navarro (2006, p. 16), “a narrativa é o ato de converter em uma série de formas inteligíveis uma série de acontecimentos”. Ainda que simples, essa afirmação deixa claro algo que é essencial para a análise de uma narrativa: a criação, a autoria. Ao selecionar uma forma de contar uma série de acontecimentos de forma que façam sentido, o autor toma decisões.

Contando uma história, o autor manipula as informações dando destaque intencional ao que deseja transmitir. Esse fato revela uma dimensão afetiva, ética e ideológica dessa construção, principalmente na definição de estratégias de representação. Ao fazer isso, o processo de autoria possibilita a criação de um “mundo possível”, chamado *diegese*. Três pilares sustentam esse mundo no qual a trama se desenrola: espaço, tempo e personagens (NAVARRO, 2006).

Com a explosão da produção de ficção no *streaming*, o que se observa é um possível deslocamento de peso que se dá em relevância entre os elementos que compõem um dado texto. Se, em momentos anteriores, trama e enredo ocupavam a centralidade na produção de sentidos no interior dessas narrativas, hoje observamos um destaque cada vez maior à construção de personagens (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2016).

De acordo com Eder (2010), os personagens de ficção se materializam em nossas mentes por meio de modelos mentais. Esses modelos são basicamente representacionais e constituídos a partir de estímulos e experiências diversos. São formações dinâmicas e podem sofrer alterações e atuam em nossos processos interpretativos no momento presente, mas também ficam cristalizados no longo prazo. É importante ressaltar que, no caso de personagens de ficção, utilizamos nossa experiência real como base dos modelos, mas também nosso conhecimento sobre os processos da mídia e sua produção (EDER, 2010). Sendo assim, entender um personagem dentro da narrativa e suas associações com diferentes modelos mentais passa por analisar contextos que extrapolam a diegese e processos de identificação que acabam desencadeando na construção de sentidos.

Para a análise empírica dos fenômenos observados, a pesquisa teve seu ponto de partida em um levantamento quantitativo sobre a participação feminina no âmbito da produção audiovisual. Com o objetivo de analisar pontualmente o “grau de feminilização do olhar” – ou ainda, a sua “desmasculinização” – que uma autora e/ou diretora consegue(m) conferir a uma dada obra de ficção, optou-se por direcionar a atenção à ocupação dessas duas posições por trás das câmeras. Em um mapeamento prévio¹⁴ realizado pelo NEFICS¹⁵ em 2018, observou-se que, das 256 séries originais produzidas pela Netflix de 2016 a 2018, apenas 30 foram escritas e 29 foram dirigidas por mulheres. A pesquisa também aponta que, apesar de os números ainda estarem longe de representar a equidade de gênero no âmbito da produção, eles crescem anualmente.

¹⁴ Disponível em: <https://bit.ly/2MhPN2z>

¹⁵ Núcleo de Estudos em Ficção Seriada vinculado ao PPGCOM da UFPR e coordenado pelas professoras doutoras Regiane Regina Ribeiro e Valquíria Michela John.

Para a etapa qualitativa da pesquisa, considerando o pequeno número de produções originais Netflix que se encontram nesse segmento desejado – séries criadas, dirigidas e protagonizadas por mulheres –, optou-se pela observação e análise da série GLOW pelos seguintes argumentos: 1) trama e enredo que representam uma metalinguagem do que desejamos abordar (indícios de que a narrativa se propõe a justamente promover essa mudança de olhar na produção de um *show* para TV); 2) sucesso de audiência e crítica, levando à renovação de contrato e criação de novas temporadas; 3) série criada e dirigida predominantemente por mulheres; 4) protagonista e maioria do elenco femininas.

5.1 ETAPAS

Tendo em vista o desafio de articular teorias e conceitos de diferentes campos, a construção do caminho metodológico da pesquisa foi realizada a partir da combinação de diferentes técnicas e organizada nas seis etapas descritas no QUADRO 1, a seguir:

QUADRO 1 – PERCURSO METODOLÓGICO

ETAPA	DESCRIÇÃO	OBJETIVO
ETAPA 1	Levantamento quantitativo participação feminina em séries originais Netflix 2016-2018.	Seleção objeto empírico para análise qualitativa.
ETAPA 2	Observação flutuante série GLOW.	Definição de categorias analíticas.
ETAPA 3	Análise de imagens em movimento.	Resultados quali e quanti que dão pistas sobre a representação de protagonistas femininas criadas e produzidas por uma equipe de mulheres.

FONTE: A autora (2020).

Em articulação com a discussão teórico-metodológica proposta por Ann Kaplan (1995), o protocolo metodológico foi adaptado da análise de cinema para as séries. Para avaliar o grau de rompimento com o “olhar masculino”, foram selecionadas duas personagens de GLOW – Ruth e Debbie –, por protagonizarem o conflito central da narrativa na primeira temporada da série.

Essa noção compõe o aspecto do gênero enquanto categoria analítica mencionado anteriormente e que abarca transversalmente a análise, estando presente em todas as etapas da pesquisa analítico-descritiva.

A partir do exposto, destacam-se os eixos em torno dos quais a análise das personagens – enquanto objeto central – vai circular. Circular, aqui, no sentido literal da expressão: a ideia é justamente desfazer-se da necessidade de localizar o início e o fim do problema para que o foco principal das discussões seja as diversas possibilidades de associações, por vezes inusitadas, entre conceitos e campos científicos (QUADRO 2).

QUADRO 2 – TRÊS EIXOS ANALÍTICOS RELACIONADOS À CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS

PERSONAGEM	NARRATIVA
	FORMATO
	OLHAR FEMININO

FONTE: A autora (2020).

5.2 CATEGORIAS, CÓDIGOS E UNIDADES ANALÍTICAS

O modelo proposto por Rose (2008) foi aplicado originalmente pela autora para analisar a representação da loucura, de modo que, para a presente pesquisa, foi utilizada uma adaptação do método. Com o objetivo de analisar uma possível “desmasculinização” do olhar na primeira temporada da série GLOW, buscou-se uma definição de categorias observáveis que pudessem estar ligadas a modelos-padrão da representação de personagens femininas no audiovisual. Sendo assim, optou-se pela análise das duas protagonistas: Ruth e Debbie.

Para a composição do *corpus* analítico, foram selecionadas todas as 93 cenas em que as duas personagens participam e se encaixam em alguma das situações: 1) as duas participam da cena, mesmo que não a protagonizem; 2) uma delas está na cena como protagonista; 3) uma delas contracena com um homem (QUADRO 3).

QUADRO 3 – TIPOS DE CENAS SELECIONADAS PARA ANÁLISE

1	As duas personagens analisadas participam da cena, mesmo que não a protagonizem.
2	Uma das personagens analisadas está na cena como protagonista.
3	Uma das personagens analisadas contracena com um homem.

FONTE: A autora (2020).

As cenas em que as duas estavam juntas e havia a presença de um homem foram contabilizadas e analisadas como cenas em que estão juntas, uma vez que o conflito entre Ruth e Debbie é o principal dentro da narrativa. A nomenclatura “sozinha” utilizada para definir o tipo 2 de cena diz respeito à ausência da rival ou do diálogo com um homem, mas pode abarcar cenas em que haja outras personagens envolvidas. As únicas personagens analisadas foram Debbie e Ruth, no entanto, em cenas do tipo 3, foram mantidas as falas de Mark e Sam Sylvia, o marido de Debbie e amante de Ruth e o chefe das duas, diretor do *show*, respectivamente, por entender-se que compõem um importante eixo analítico no comportamento delas. Para analisar as 93 cenas, foram observados cerca de 3.500 frames, seguindo o modelo a seguir (QUADRO 4):

QUADRO 4 – MODELOS DE FRAMES

EPISÓDIO TEMPORADA					
CENA					
DESCRIÇÃO	PERSONAGEM	ÂNGULO	PLANO	LUZ	FIGURINO
	Ruth ou Debbie	de baixo; de cima; mesma altura.	americano; close; geral.	alta; média; baixa; glow.	cômico; masculinizado; mulher real; sensual.
EXPRESSÃO	ATITUDE	TIPO	RELAÇÃO	AMBIENTE	GÊNERO NARRATIVO
concentração; desprezo; inferioridade; raiva; sexy; sorridente; superioridade; tristeza; vergonha.	liberada; <i>femme fatale</i> ; mãe; mocinha; fetiche.	sozinha; com homem; rivais.	amizade; maternidade; neutra; rivalidade; romance; sororidade; tensão.	lar; lazer; imaginário; trabalho; hospital.	ação; comédia; drama; romance.
TEXTO DA CENA					
FRAMES DA CENA					

FONTE: A autora (2020).

A fundamentação teórica funcionou como base para a definição das categorias a serem analisadas. Em relação à linguagem audiovisual, foram analisados ângulos, planos e intensidade de iluminação predominantes em relação às personagens nas cenas. A intenção ao observar esses pontos foi identificar aspectos técnicos da produção que possam influenciar a construção das personagens dentro da narrativa – se são mostradas com superioridade, inferioridade, explorando emoções, atitudes, em contextos mais ou menos intimistas.

Expressão facial e figurino são aspectos da representação que auxiliam na análise da utilização de códigos sociais e culturais na caracterização das personagens. A análise do ambiente também revela aspectos socioculturais acerca do contexto em que são vivenciados os diferentes conflitos da narrativa. A análise do gênero narrativo integra a análise sob o ponto de vista da narratologia, bem como dos formatos televisivos, dando pistas sobre a construção das personagens dentro do todo da história.

Finalmente, a aproximação das atitudes das personagens nas cenas analisadas aos diferentes modelos de representação de personagens femininas propostos por Kaplan (1995) contribui para uma observação relacionada à evolução de tais modelos no contexto de GLOW. Em sua análise a respeito de heroínas em alguns filmes do período que contemplavam representações diferentes da tradicional “mocinha”, Kaplan apresenta quatro modelos de representação que tentam negociar com o padrão patriarcal, porém ainda são reflexos do olhar masculino, o qual faz da mulher sempre objeto e nunca sujeito do olhar. Naquele momento, a autora destacou nas narrativas a presença da vítima, da mulher fetichizada, da *femme fatale* e da mulher liberada.

Vale destacar que o próprio formato de série pressupõe a fluidez entre gêneros narrativos e televisivos, bem como uma maior complexidade na composição dos elementos analisados. Sendo assim, foram levadas em conta as predominâncias sem que haja qualquer intencionalidade totalizante ou de generalização.

6 DESCRIÇÃO DO OBJETO EMPÍRICO: A SÉRIE GLOW

Série original da Netflix baseada no *show* norte-americano de televisão real exibido nos anos 1980. A cada ano, o programa *Gorgeous Ladies of Wrestling* (GLOW) exibia 26 episódios (geralmente compostos por oito partidas de luta livre). Na versão atual, Marc Maron interpreta o produtor de cinema Sam Sylvia, criador da série original. A protagonista Alison Brie interpreta a atriz em constante busca por papéis na TV ou cinema Ruth Wilder, que passa a ser uma das lutadoras. Todas as recrutas precisam aprender os golpes e movimentos performáticos da luta livre e cada uma delas cria uma persona para o ringue (FIGURA 2). A trama da primeira temporada gira em torno da estreia do programa, bem como os desafios orçamentários para a realização do lançamento. Em paralelo, as histórias de cada personagem vão sendo apresentadas, de modo a estabelecerem perfis psicológicos que se encaixam no enredo como um todo¹⁶.

FIGURA 2 – SINOPSE DA SÉRIE GLOW




FONTE: NETFLIX (2019).¹⁷

¹⁶ Sinopse baseada na versão disponibilizada pelo IMDB: https://www.imdb.com/title/tt5770786/plotsummary?ref_=tt_stry_pl#synopsis

¹⁷ Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80114988>

Vale destacar que a metalinguagem observada na construção narrativa da série foi confirmada por suas criadoras em depoimento¹⁸, no qual afirmam tratarem na produção exatamente sobre o “olhar masculino”. Além disso, outro fator relevante para a seleção, conforme explicado anteriormente, é a composição de uma equipe predominantemente feminina, principalmente no que diz respeito a posições de liderança – criação e direção (FIGURA 3):

FIGURA 3 – EQUIPE DE PRODUÇÃO DE GLOW



GLOW (2017-)
Full Cast & Crew

IMDbPro See agents for this cast & crew [↗](#)

Series Directed by

Lynn Shelton	...	(5 episodes, 2017-2019)
Jesse Peretz	...	(4 episodes, 2017-2019)
Claire Scanlon	...	(4 episodes, 2017-2019)
Mark A. Burley	...	(4 episodes, 2018-2019)
Phil Abraham	...	(3 episodes, 2017-2019)
Kate Dennis	...	(2 episodes, 2017-2018)
Sian Heder	...	(2 episodes, 2017-2018)
Melanie Mayron	...	(1 episode, 2017)
Tristram Shapeero	...	(1 episode, 2017)
Wendy Stanzler	...	(1 episode, 2017)
Meera Menon	...	(1 episode, 2018)
John Cameron Mitchell	...	(1 episode, 2018)
Anya Adams	...	(1 episode, 2019)
Alison Brie	...	(1 episode, 2019)

Series Writing Credits

Liz Flahive	...	(created by) (30 episodes, 2017-2019)
Carly Mensch	...	(created by) (30 episodes, 2017-2019)
Rachel Shukert	...	(14 episodes, 2017-2019)
Marquita Robinson	...	(11 episodes, 2018-2019)
Kristoffer Diaz	...	(10 episodes, 2017)
Emma Rathbone	...	(10 episodes, 2017)
Isaac Oliver	...	(10 episodes, 2019)
Sascha Rothchild	...	(5 episodes, 2017-2019)
Nick Jones	...	(4 episodes, 2017-2018)
Kim Rosenstock	...	(2 episodes, 2018)
Jenji Kohan	...	(1 episode, 2017)
Victor Quinaz	...	(1 episode, 2019)

FONTE: IMDB (2019).

¹⁸ “Why GLOW’s creators feel like they’re running a leotard factory”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BT4NbfyGjwM>.

6.1 DESCRIÇÃO DAS PERSONAGENS ANALISADAS

6.1.1 Ruth Wilder

Ruth Wilder, interpretada por Alison Brie, é uma das personagens principais de GLOW. Ela luta sob o nome de Zoya, Destroya. Sua personagem fala com sotaque russo exagerado. Ruth é uma jovem atriz sonhadora que deseja ser levada a sério. Ela encontra muitas dificuldades na busca por pais na TV e no cinema, principalmente aqueles que tenham relevância e exijam que coloque em prática seu talento e os anos de estudos e formação como atriz. É retratada como uma mulher solitária, com problemas financeiros e de autoestima. Inicialmente, ela tem resistência em participar de GLOW, porém acaba se tornando uma das principais entusiastas do programa ao longo da primeira temporada.



FONTE: Erica Parise/Netflix (2017)¹⁹



FONTE: Beth Dubber/Netflix²⁰

6.1.2 Debbie Eagan

Debbie é uma atriz de sucesso. Em seu último papel na televisão, protagonizou uma novela de grande audiência. Após se casar e se tornar mãe, vê a carreira entrar em decadência – o primeiro sintoma é o fato de a sua personagem entrar em coma na novela. Debbie tenta, então, convencer-se de que parar de trabalhar para cuidar do filho, da casa e do marido, Mark, é uma

¹⁹ Disponível em: <https://www.romper.com/p/is-ruth-wilder-from-glow-based-on-a-real-person-alison-brie-plays-a-female-wrestler-62000>.

²⁰ Disponível em: <https://www.latimes.com/entertainment/envelope/la-en-st-alison-brie-sag-20190110-story.html>.

boa solução, que vai fazê-la feliz. Ao descobrir que a melhor amiga, Ruth, teve um caso com Mark, sua “vida perfeita” parece desmoronar e ela aceita o convite para ser a protagonista de GLOW, como rival de Ruth. Ao longo da primeira temporada, Debbie revela alguns traumas do passado e redescobre sua sexualidade.



FONTE: Frame do episódio 2.



FONTE: Netflix²¹

²¹ Disponível em: <https://www.glamour.com/story/betty-gilpin-glow-season-two>

7 APLICAÇÃO DO MÉTODO E ANÁLISE DOS DADOS

A partir da análise quantitativa acerca da participação feminina nas equipes principais de produção de originais Netflix, a primeira etapa da pesquisa chegou a alguns resultados, conforme QUADRO 5:

QUADRO 5 – SÉRIES FICÇÃO ORIGINAIS NETFLIX²² 2016-2018

TOTAL	PROTAGONISTA FEMININA	PARTICIPAÇÃO FEMININA EQUIPE
173	81	47
100%	46,8%	58% (27,2%)*

NOTA: * O percentual menor se refere à participação feminina na produção total, além das séries com protagonistas femininas.

FONTE: A autora (2020).

Dentre as séries mapeadas dirigidas e protagonizadas por mulheres, como mencionado anteriormente, GLOW chamou a atenção pelo posicionamento declarado em relação à representatividade e a crítica ao olhar masculino, além de ser uma série com ampla divulgação dentro da plataforma, fato do qual se depreende a intencionalidade de uma circulação *mainstream*.

Ao longo da segunda etapa do protocolo metodológico adotado, a observação flutuante do objeto empírico selecionado, foram identificadas as duas personagens que protagonizam o conflito central na trama de GLOW. A relação entre Debbie e Ruth deram pistas, desde o primeiro momento, sobre a centralidade de questões como maternidade, rivalidade, sororidade, ambiente de trabalho e outras pautas feministas.

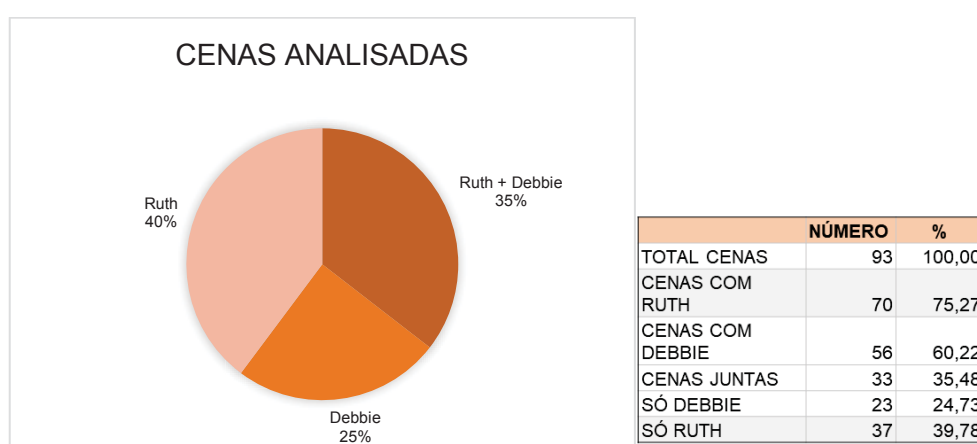
Além da identificação das personagens cuja construção seria analisada dentro da narrativa, a etapa de observação flutuante foi essencial para o desenho das categorias analíticas que comporiam a terceira etapa – a aplicação do método de imagens em movimento, tais como posicionamento de câmeras, quadros preferenciais, atitudes, características emocionais, predominância de ambiente e tipo de figurino. Foi também nessa etapa que se destacaram os três

²² Dados NEFICS 2019, completo em: encurtador.com.br/cswB2. Foram excluídas obras originais seriadas das categorias animação, *reality show*, documentário, *stand up comedy*.

tipos de cena vividos pelas personagens, que seriam determinantes para compreender sua construção – sozinhas, com a rival e com um homem.

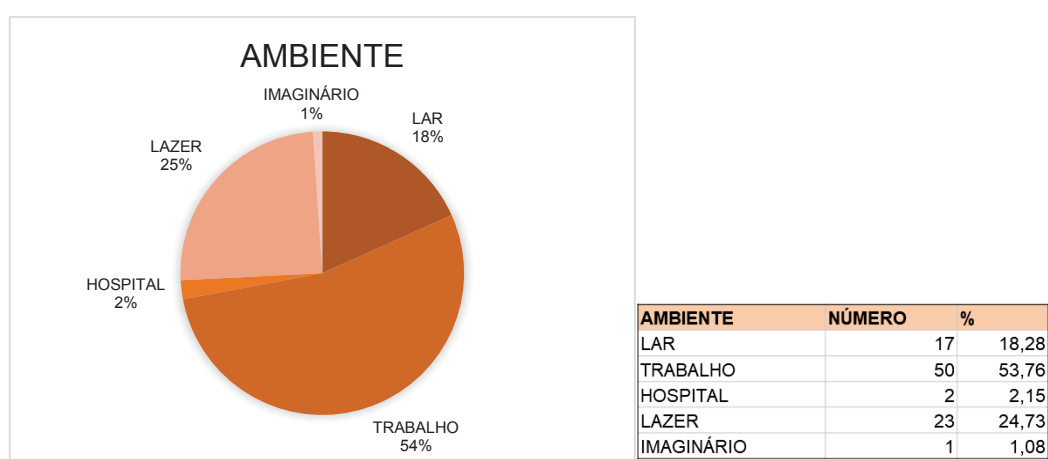
Com a aplicação da terceira etapa, a análise das imagens em movimento, foram agrupados resultados qualitativos e quantitativos²³ de acordo com temáticas relacionadas à representação de personagens femininas que dão pistas sobre uma possível “desmasculinização” do olhar em GLOW. A análise do *corpus* gerado a partir das 93 cenas analisadas partiu de *insights* que surgiram com base nos dados gerais a seguir (GRÁFICOS 1 a 3):

GRÁFICO 1 – CENAS ANALISADAS



FONTE: A autora (2020).

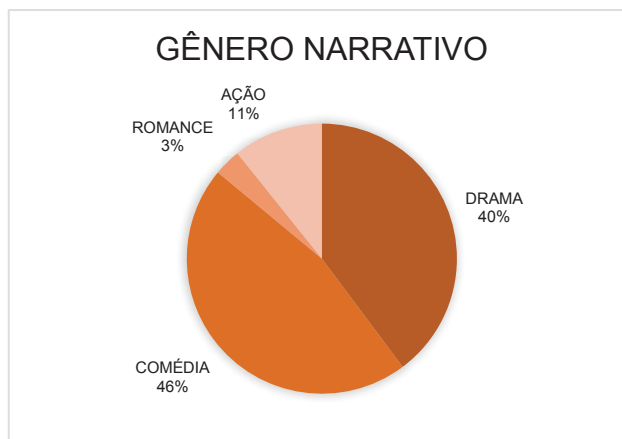
GRÁFICO 2 – AMBIENTE



FONTE: A autora (2020).

²³ Base completa de dados disponível em: encurtador.com.br/wzOST.

GRÁFICO 3 – GÊNERO NARRATIVO



FONTE: A autora (2020).

Os dados detalhados nos GRÁFICOS 1 a 3 revelam que a maior parte das cenas analisadas acontece no ambiente de trabalho e mescla drama com comédia. Esse ponto de partida motivou as análises apresentadas a seguir.

7.1 A CENTRALIDADE DO AMBIENTE DE TRABALHO E O USO DA IRONIA

A transferência dos conflitos vividos pelas personagens para o ambiente de trabalho, mesmo os de ordem pessoal, retira as mulheres de dentro do lar e reforça sua participação em outros contextos da sociedade. Mesmo que sofram por questões relacionadas ao casamento, a traições, à família e a frustrações pessoais, a trajetória das personagens está centrada em seu trabalho e em como se dedicam para serem bem-sucedidas e reconhecidas. Um aspecto trabalhado com fragilidade em GLOW, a dificuldade de conciliação entre relacionamentos afetivos, tarefas domésticas e maternidade, parece ser um problema comum na representação de “mulheres fortes”, ou ainda as mulheres liberadas observadas por Kaplan parece ser ainda um ponto de atenção na ressignificação do olhar.

Estratégia arriscada por estar ancorada na capacidade interpretativa da audiência, a ironia²⁴ se mostra em GLOW como elemento-chave na construção

²⁴ De acordo com BRAIT (1996), ironia é um recurso linguístico gerador de humor, a partir do qual uma mensagem é construída a partir da negação. Ou seja, um discurso em que os códigos são escolhidos para representar o oposto de seu sentido literal. O fenômeno pressupõe a capacidade interpretativa do interlocutor e, portanto, deve ser analisado sob uma perspectiva dialógica, que gera determinados 'efeitos de sentido'. Nas palavras da autora: “como organização

de um posicionamento crítico em relação ao que se mostra na tela. O próprio gênero da dramédia é uma escolha que revela um ponto de vista ácido a respeito do drama vivido pelas personagens. São duas as principais abordagens irônicas na série analisada: a ridicularização de atitudes e situações caricatas vivenciadas pelas personagens e a divergência entre imagem e fala – são comuns as situações em que o que se vê na tela contradiz o diálogo que compõe a cena presente ou a cena anterior.

Na sequência, são apresentados trechos da análise que subsidiam essa argumentação:


de recursos significantes (a ironia) pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros” (BRAIT, 1996, p.16)

PRÉ-CRÉDITOS											
CENA 0.1											
DESCRIÇÃO	PERSONAGEM	ÂNGULO	PLANO	LUZ	FIGURINO	EXPRESSÃO	ATITUDE	TIPO	RELAÇÃO	AMBIENTE	GÊNERO NARRATIVO
RUTH INTERPRETA O PAPEL MASCULINO NO TESTE DE ELENCO	RUTH	DE BAIXO	CLOSE	ALTA	FETICHE	CONCENTRAÇÃO	LIBERADA	SOZINHA	TENSÃO	TRABALHO	COMÉDIA
CENA 0.2											
RUTH AGUARDA A PRODUTORA ESCONDIDA NO BANHEIRO	RUTH	DE CIMA	CLOSE	MÉDIA	MULHER REAL	SORRIDENTE	LIBERADA	SOZINHA	TENSÃO	TRABALHO	DRAMA

PRÉ-CRÉDITOS
TEXTO RUTH CENA 0.1
Neste mundo, existem os caras bons e os caras ruins. E nós somos os caras bons. Vê aquele nome na minha porta? É o nome do filho da puta do meu pai. Mas isto não se trata dele. Trata-se de justiça. De se agarrar ao que é nosso. Trata-se da minha empresa e do meu nome. E eu não serei intimidada à submissão.
Eu só quero agradecer por me chamarem. Não há papéis assim para mulheres hoje em dia. É realmente... É muito bom. Meu Deus. Perdão. É que... achei que "Mel" fosse abreviação de "Melanie", e o outro papel fosse...
TEXTO RUTH CENA 0.2
Hey, Mallory! É a Ruth Wilder.
Querida feedback sobre minha audição. Pode ao menos contar quem ganhou o papel? Foi a Jeanie Barton?
Você me chama muito aqui. Mas nunca me seleciona.
Se há algo que eu preciso mudar, quero mudar.
Que tipo de coisa? Pornô? Como no Vale?
O que estou interessada é em papéis de verdade. Não secretárias dizendo a homens poderosos que a esposa está na linha dois.
É a melhor parte.


PRÉ-CRÉDITOS

FRAMES CENA 0.1




Reproduzir (k)

0:57 / 37:10



Reproduzir (k)


1:35 / 37:10



Reproduzir (k)


1:45 / 37:10

É realmente... É muito bom.



Reproduzir (k)


1:47 / 37:10



Desculpe interromper.
Sua esposa está na linha dois.

Reproduzir (k)

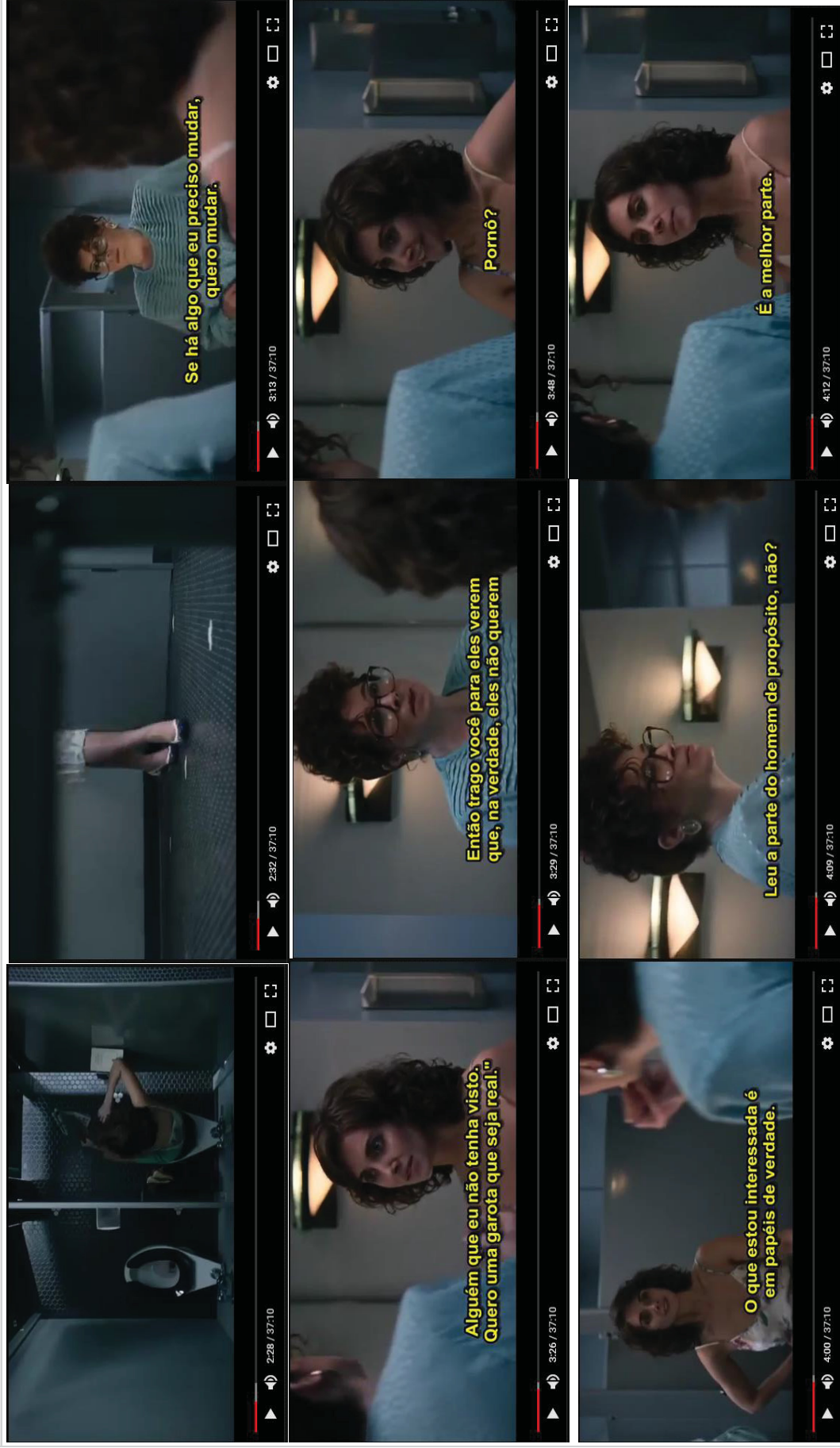
2:16 / 37:10



Reproduzir (k)

2:22 / 37:10

FRAMES CENA 0.2



A cena descrita e analisada acima é a primeira de toda a série e acontece mesmo antes dos créditos iniciais. A partir desse trecho inicial, a narrativa será construída ao redor da temática sobre a participação feminina no audiovisual na década de 1980. É um fragmento repleto de artifícios da produção e que revela justamente a intencionalidade da discussão levantada a partir da metalinguagem – a produção mostrada pela produção.

EP01S01											
CENA 13											
DESCRIÇÃO	PERSONAGEM	ÂNGULO	PLANO	LUZ	FIGURINO	EXPRESSÃO	ATITUDE	TIPO	RELAÇÃO	AMBIENTE	GÊNERO NARRATIVO
COMBATE IMAGINÁRIO	RUTH	DE BAIXO	CLOSE	GLOW	SENSUAL	SEXY	FETICHE	RIVAIS	RIVALIDADE	IMAGINÁRIO	AÇÃO
	DEBBIE	DE BAIXO	CLOSE	GLOW	SENSUAL	SEXY	FETICHE	RIVAIS	RIVALIDADE	IMAGINÁRIO	AÇÃO

EP01S01

FRAMES CENA 13





Cena imaginada por Sam Sylvia ao presenciar uma briga entre Ruth e Debbie

O fragmento acima é um dos exemplos do uso da ironia para contestar o “*male gaze*”. Trata-se da representação do imaginário do diretor de GLOW dentro da narrativa enquanto Ruth e Debbie têm uma briga real. É a primeira vez que o público tem contato com o resultado que Sam Sylvia busca para o *show* de TV.

EP03S01											
CENA 21											
DESCRIÇÃO	PERSONAGEM	ÂNGULO	PLANO	LUZ	FIGURINO	EXPRESSÃO	ATITUDE	TIPO	RELAÇÃO	AMBIENTE	GÊNERO NARRATIVO
LEITURA DO ROTEIRO	RUTH	DE CIMA	AMERICANO	MÉDIA	MULHER REAL	CONCENTRAÇÃO	LIBERADA	RIVAIS	RIVALIDADE	TRABALHO	COMÉDIA
	DEBBIE	DE BAIXO	AMERICANO	MÉDIA	SENSUAL	DESPREZO	FEMME FATALE	RIVAIS	RIVALIDADE	TRABALHO	COMÉDIA

EP03S01	
TEXTO RUTH CENA 21	
<p>O ano é 1999. A guerra nuclear reduziu a Terra a ruínas fumegantes. Tribos perdidas de mulheres vagam pela terra à procura de água, alimentos e um recurso ainda mais escasso, homens. Pelo privilégio de procriar com o último espécime masculino da civilização, as mulheres lutam. Bem-vindos à derradeira luta de mulheres. Bem-vindos ao mundo do GLOW.</p> <p>De repente, uma parede desmorona e entra a Virgem de Couro, uma guerreira nômade cuja personalidade feroz esconde um poço de paixão e virgindade. Ogra, uma gigante meio ciborgue, meio mulher, entra.</p> <p>A Nympho Phoebe, a Mutante Maude e a Sexexecutioner chegam a uma porta fechada.</p> <p>Uma enorme explosão abala as paredes da Caverna do Útero.</p> <p>Kuntar entra. Kuntar, uma visão do inferno.</p> <p>Eu sou Kuntar!</p> <p>Desculpe, onde está isso?</p> <p>Tenho um grande monólogo chegando.</p>	
TEXTO DEBBIE CENA 21	

Você é a guardiã do Espécime?
 Não é da sua conta. A única coisa que precisa saber é que estou pronta para lutar.
 As Madames de Cima mentiram para você.
 Os homens são reais.
 Podemos fazer o mundo voltar ao que era antes da guerra e do feminismo.
 Quem?
 Um descanso seria bom.

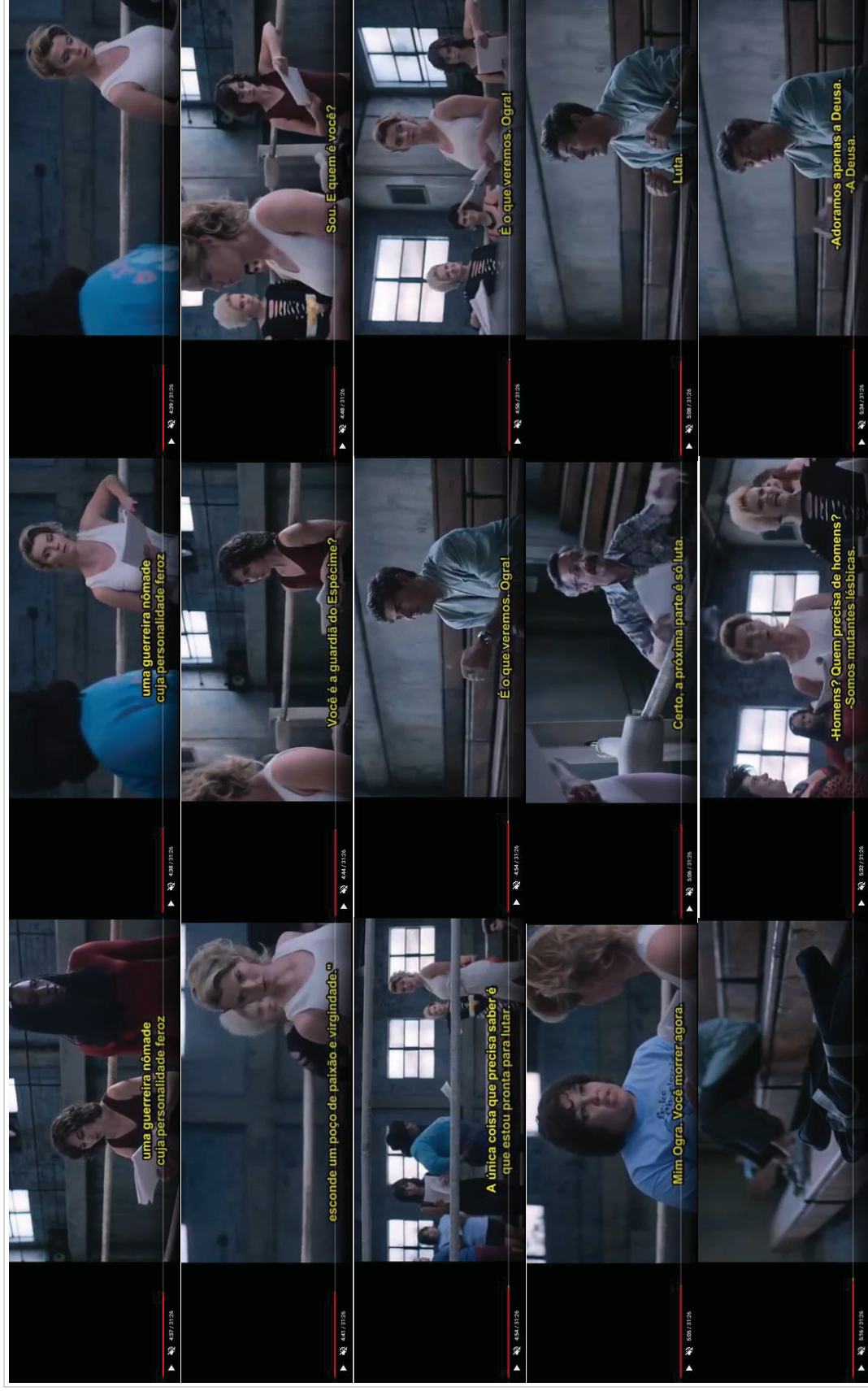
TEXTO SAM CENA 21

Certo, a próxima parte é só luta. Ai corta para os comerciais, e depois vem o segundo ato.
 "Interior, abrigo subterrâneo."
 Vamos, você quer o trabalho?
 Fique em prantos.
 Se diz "Kāntar"
 Isso.
 "Kāntar."
 É você. Você é a Kuntar.
 Vamos lá.
 Tenham dó. Sigam o roteiro.
 Estamos quase no fim.
 Está bem. Pausa de cinco minutos.
 Faça direito.

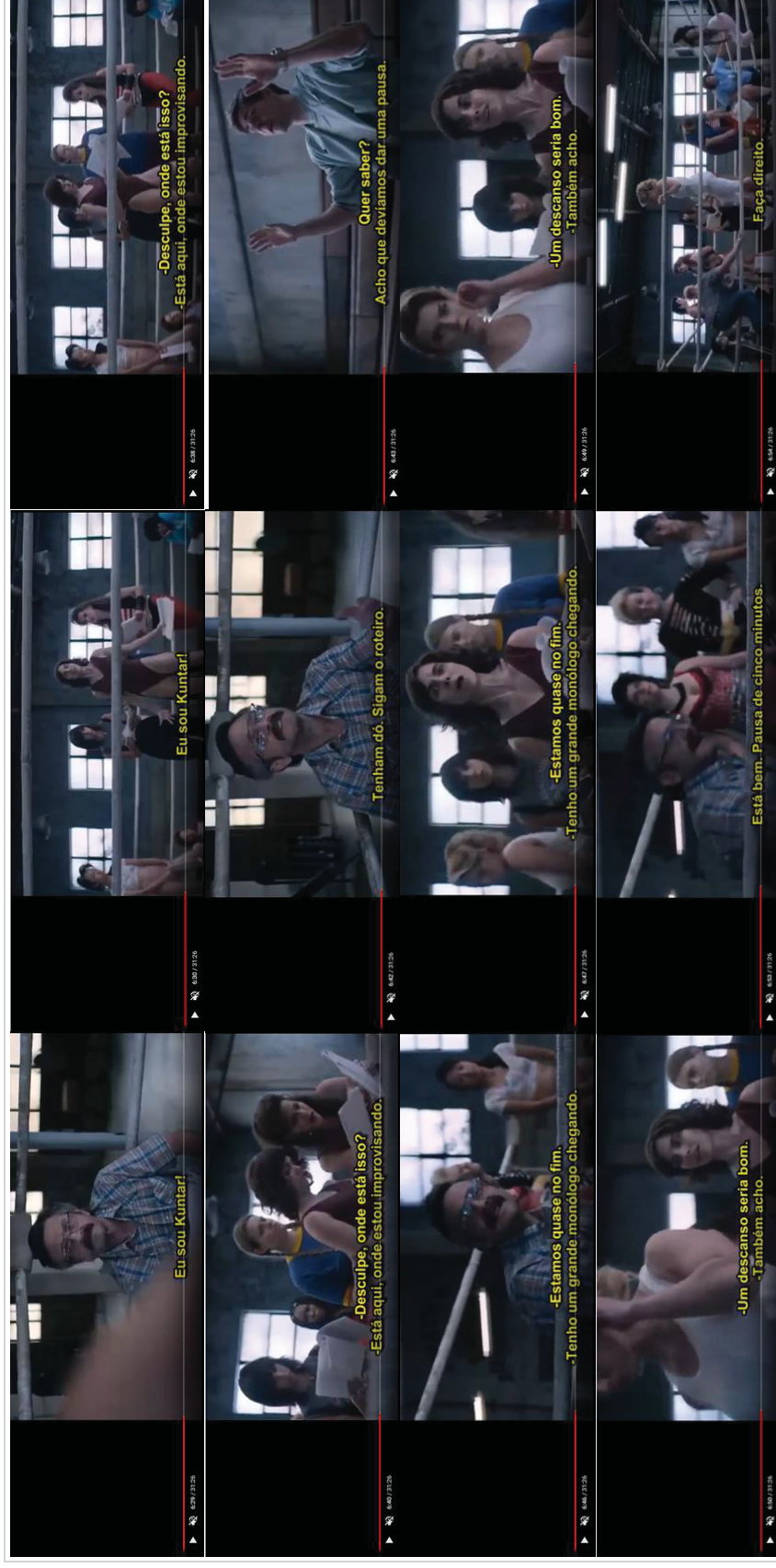
EP03S01

FRAMES CENA 21









Primeira leitura do roteiro criado por Sam – uma trama com mulheres desesperadas para procriar com o último homem do planeta.

O fragmento anterior corrobora o argumento sobre o uso da ironia na narrativa para confrontar o olhar masculino. O texto em oposição ao tom de voz, ao exagero e à expressão facial das atrizes confere uma estética de ridículo ao roteiro criado a partir dos delírios de Sam Sylvia.

EP06S01											
CENA 52											
DESCRIÇÃO	PERSONAGEM	ÂNGULO	PLANO	LUZ	FIGURINO	EXPRESSÃO	ATITUDE	TIPO	RELAÇÃO	AMBIENTE	GÊNERO NARRATIVO
ESTÁ DIFÍCIL ACHAR A RIVAL DE DEBBIE	DEBBIE	DE CIMA	CLOSE	MÉDIA	SENSUAL	RAIVA	MOCINHA	COM HOMEM	TENSÃO	TRABALHO	COMÉDIA

EP06S01	
TEXTO DEBBIE CENA 52	
<p>Não. Vamos, sua cadela raivosa. Vira-lata sarrenta. Quer me morder? Quer me morder? Socorro! Agora é hora de me atacar. Quer me morder? Me morda. Ela vai me morder! Meu Deus! Ela pode me morder bem na bunda! Se ela quisesse. Eu não sei muito... O que devo fazer? Debater com ela? Lixo viking, aqui são os EUA. Pegue seus chifres e sua pirataria e volte para a Noruega. Espere aí, o que está fazendo?</p>	
TEXTO SAM CENA 52	
<p>Acho que vai dar certo. Ela mal fala e sabe lutar.</p>	

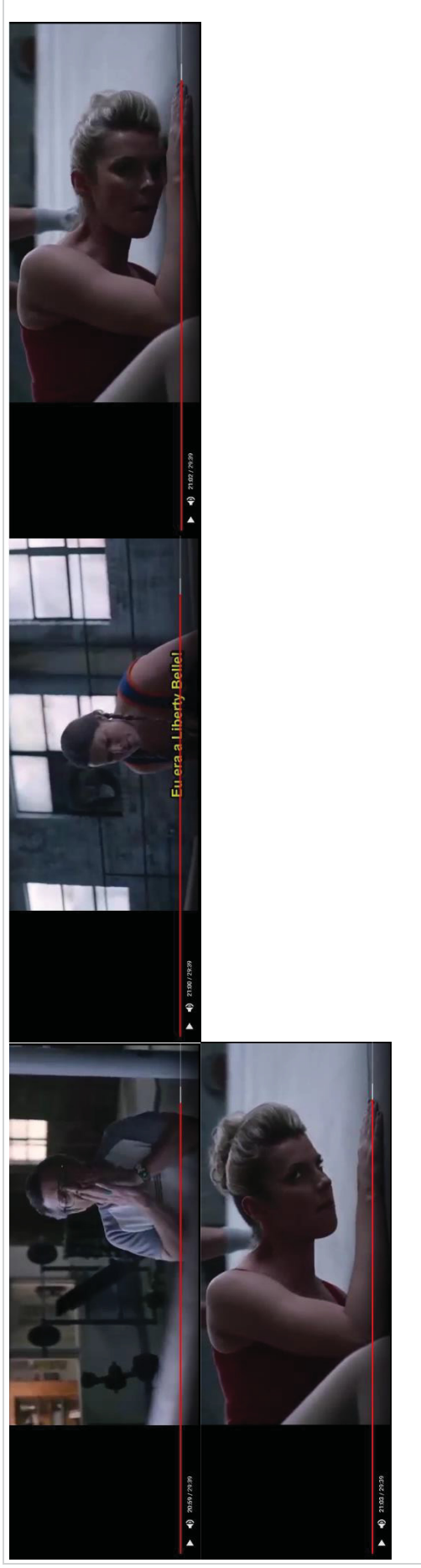
EP06S01

FRAMES CENA 52









Cena que mostra um ensaio de Debbie e como o corpo realmente se comporta em uma situação de luta.

Finalmente, a cena descrita e analisada acima revela a frustração do diretor Sam Sylvia ao se dar conta de como realmente são as cenas reais de uma briga entre duas mulheres: falta de domínio de técnicas, posições ridículas e nada sensuais.

7.2 ESTEREÓTIPO DA MULHER FEMINISTA, MATERNIDADE E A DIFERENÇA NA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS RUTH E DEBBIE

Ao não negar os estereótipos, mas ironizá-los, GLOW utiliza a representação a partir de uma nova lógica: utiliza a técnica da produção audiovisual e o recurso linguístico da ironia justamente para negar o que mostra. Ou seja, uma boa mãe fica com raiva de seu bebê e fala palavrões, uma mulher que busca independência pede a ajuda dos pais, uma mulher que decidiu se dedicar ao marido não o faz sempre por amor etc.

A representação da maternidade parece ser o principal instrumento na desconstrução do olhar masculino no audiovisual, e é justamente esse aspecto da construção da personagem Debbie que se revela o mais complexo. Se, por um lado, Ruth é a porta-voz de um discurso feminista e assume uma atitude questionadora a respeito do espaço garantido às mulheres na indústria do audiovisual, é o papel de mãe de Debbie o principal gatilho para um questionamento do modelo vigente de feminilidade.

Enquanto Ruth assume uma posição submissa em relação a Sam e se mostra frágil em sua posição no triângulo amoroso com a amiga Debbie e o marido dela, Mark, é também vinculada a ela uma das atitudes condenáveis para feministas: o envolvimento com o parceiro da melhor amiga, uma traição. Por outro lado, mesmo que inicie o arco narrativo afirmando que deixou de trabalhar para ser mãe e esposa em tempo integral, as cenas de Debbie com seu bebê revelam o não romantismo na maternidade e o casamento como fonte de problemas e frustrações, além da falta que ela sente de ser uma profissional reconhecida e de destaque. Enquanto uma – Ruth –, que seria o caminho mais óbvio para a representação de uma mulher feminista, parece viver no mundo da imaginação, a outra – Debbie – finca os dois pés no chão e revela questões vinculadas ao feminino de maneira mais real e cotidiana.

Além da posição da câmera e da forma de enquadrar personagens no audiovisual, a postura e a expressão corporal desempenhadas pelas personagens são uma forma de estabelecer hierarquias e relações de poder. Ruth é frequentemente retratada com a cabeça baixa e uma expressão de vergonha e inferioridade, enquanto Debbie, em sua relação com Ruth, é retratada com superioridade.

Sendo assim, Debbie se revela uma personagem mais complexa e com mais camadas de representação dentro da primeira temporada de GLOW. A maternidade, no entanto, como entidade, e de forma genérica, parece ser a verdadeira protagonista da série: se é justamente em sua relação conturbada com seu papel de mãe que Debbie se aproxima da “mulher real” tão complexa quanto impossível de ser representada por apenas uma personagem, é pela negação da maternidade, representada pela realização de um aborto, que Ruth passa a integrar essa instigante composição na reflexão acerca do papel da mulher em nossa sociedade.

EP01S01											
CENA 2											
DESCRIÇÃO	PERSONAGEM	ÂNGULO	PLANO	LUZ	FIGURINO	EXPRESSÃO	ATITUDE	TIPO	RELAÇÃO	AMBIENTE	GÊNERO NARRATIVO
VESTIÁRIO	DEBBIE	DE BAIXO	AMERICANO	MÉDIA	MULHER REAL	TRISTEZA	MÃE	RIVAIS	SORORIDADE	LAZER	DRAMA
	RUTH	DE CIMA	AMERICANO	MÉDIA	MULHER REAL	TRISTEZA	LIBERADA	RIVAIS	SORORIDADE	LAZER	DRAMA

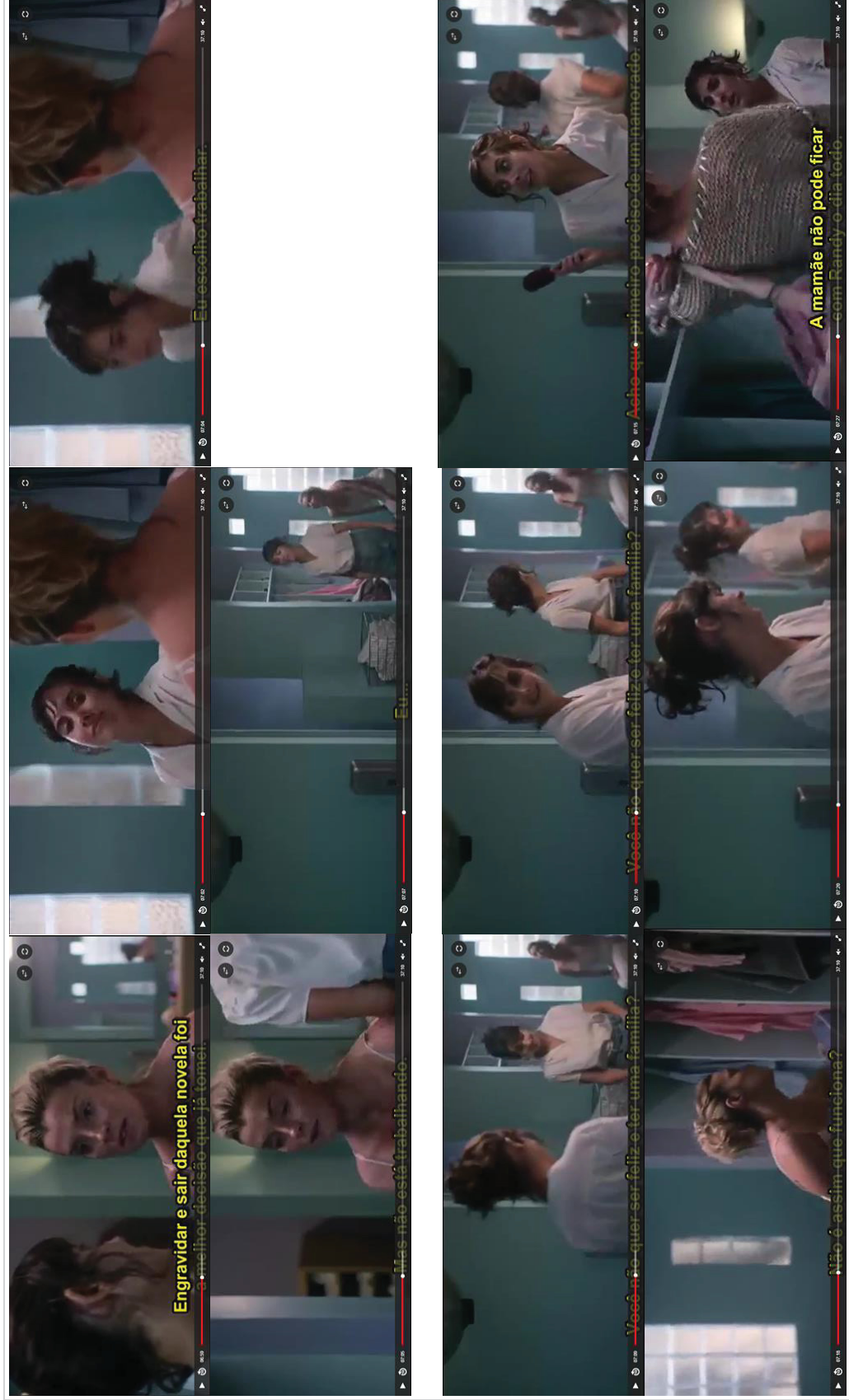
EP01S01	
TEXTO DEBBIE CENA 2	
<p>Você? A garota que se troca sem tirar a roupa? Meu Deus. Claro que não deveria fazer pornô. A não ser que seja um Shakespeare pornô.</p> <p>Como é uma nerd, provavelmente iria gostar.</p> <p>Por que não vai me visitar em Pasadena? Fala sério. Já convidei você várias vezes.</p> <p>O que está acontecendo? Ruth, você está bem?</p> <p>Posso dizer uma coisa que percebi recentemente?</p> <p>Quando ganhei o papel em Paradise Cove, eu fiquei muito entusiasmada. Aí me colocaram em um coma de um ano. E fiquei deitada naquela cama de hospital, me sentindo impotente. Aí, na terceira temporada, fui promovida a cadeirante com um cobertor patético.</p> <p>Já vou chegar lá.</p> <p>Tudo mudou quando Mark veio com: "Deb, não fique infeliz. Vamos ter um filho. Eu banco a gente."</p> <p>E eu pensei: "É claro. Por que estou trabalhando?"</p> <p>Engravidar e sair daquela novela foi a melhor decisão que já tomei.</p> <p>Mas não está trabalhando.</p>	

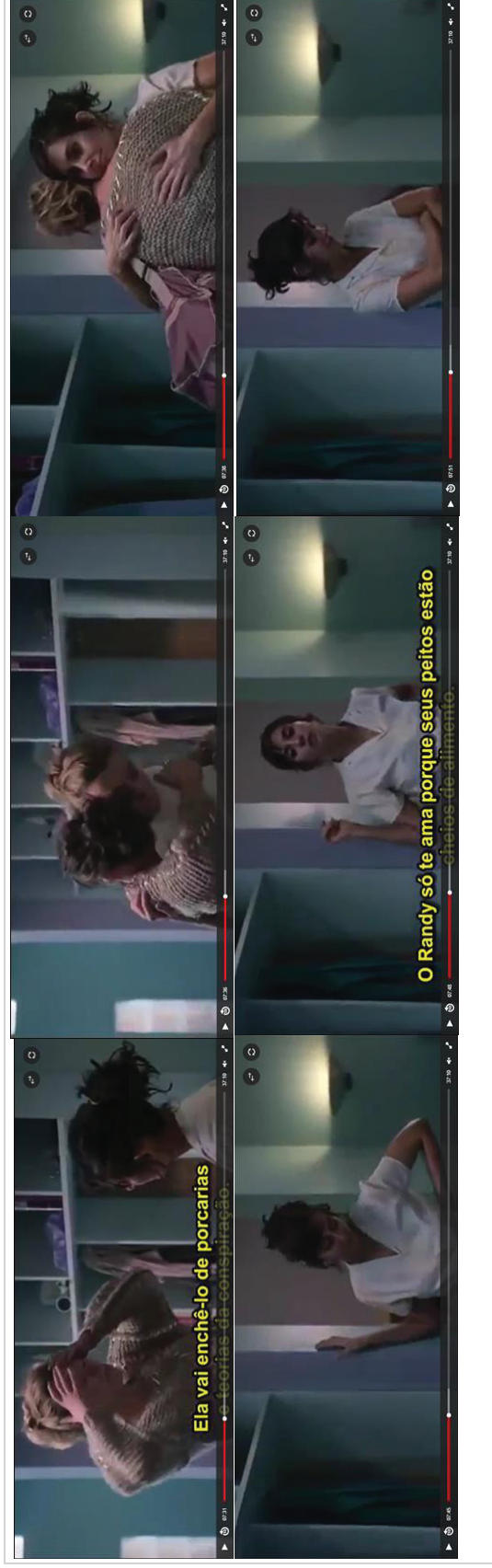
<p>Eu...</p> <p>Você não quer ser feliz e ter uma família?</p> <p>Está bem.</p> <p>A mamãe não pode ficar com Randy o dia todo. Ela vai enchê-lo de porcarias e teorias da conspiração.</p> <p>Eu... também sinto sua falta.</p>	
TEXTO RUTH CENA 2	
<p>Contei que a diretora de elenco me ofereceu pornô?</p> <p>Não faço mais isso. Vou sentir falta das suas gozações.</p> <p>É tão longe.</p> <p>São várias coisinhas. Tipo, não sei se vou conseguir pagar a conta do gás. Tenho US\$ 83 na minha conta e trabalho de garçoneiro o fim de semana todo.</p> <p>E comi cereal de canela nas minhas últimas... seis refeições.</p> <p>Mas quer saber? Vou fazer pornô. Então as coisas estão melhorando.</p> <p>O quê?</p> <p>Desculpe. Como isso vai me ajudar?</p> <p>Eu escolho trabalhar.</p> <p>Claro. Acho que primeiro preciso de um namorado. Não é assim que funciona?</p> <p>Não. Está passando A Testemunha no Dome.</p> <p>Vai. Vai, eu entendo.</p> <p>O Randy só te ama porque seus peitos estão cheios de alimento.</p>	

EP01S01

FRAMES CENA 2







Cena cotidiana de vestiário em que Debbie escamece da vergonha que Ruth tem do próprio corpo.

7.3 A NUDEZ FEMININA

Em um nítido contraponto com a expectativa do olhar masculino, as cenas de GLOW em que as personagens femininas aparecem nuas, além de raras dentro do enredo, são construídas a partir de uma estética realista, até mesmo banal. A única cena de sexo vivida pela protagonista Ruth é um importante elemento narrativo na composição de sua trajetória e na construção dos conflitos existenciais em que se baseiam suas relações com as demais personagens da trama. Sendo assim, a tônica está no diálogo e no que ele representa na construção da personagem, e não no ato sexual em si. Nota-se, portanto, que a nudez e a sexualidade feminina, ao invés de estarem a serviço do desejo e imaginário masculino, são trabalhadas a partir da ótica da relação que as personagens têm com o próprio corpo. A seguir, alguns exemplos:

Nós dois nos aproveitamos disso. Pense no que disse naquela noite. Sobre como existem pessoas brilhantes que têm tudo, e como há pessoas como nós, que têm que ir a festas com essas pessoas e vê-las sendo fotografadas, o que não é justo. Porque também somos merecedores. Merecemos atenção. E... tipo... sexo. Ruth. Você... é incrível. Você é tão real. Você... É a pessoa mais real com quem já transei.

EP01S01

FRAMES CENA 6

Frame 1 (Top Left): A woman in a kitchen. Subtitle: Oi, gente. Sou eu.

Frame 2 (Top Middle): A woman in a kitchen. Subtitle: Não queria me fazer isto de novo,

Frame 3 (Top Right): A man in a living room. Subtitle: mas... preciso que vocês...

Frame 4 (Bottom Left): A man in a kitchen. Subtitle: Ah... eu fui... das selecionadas.

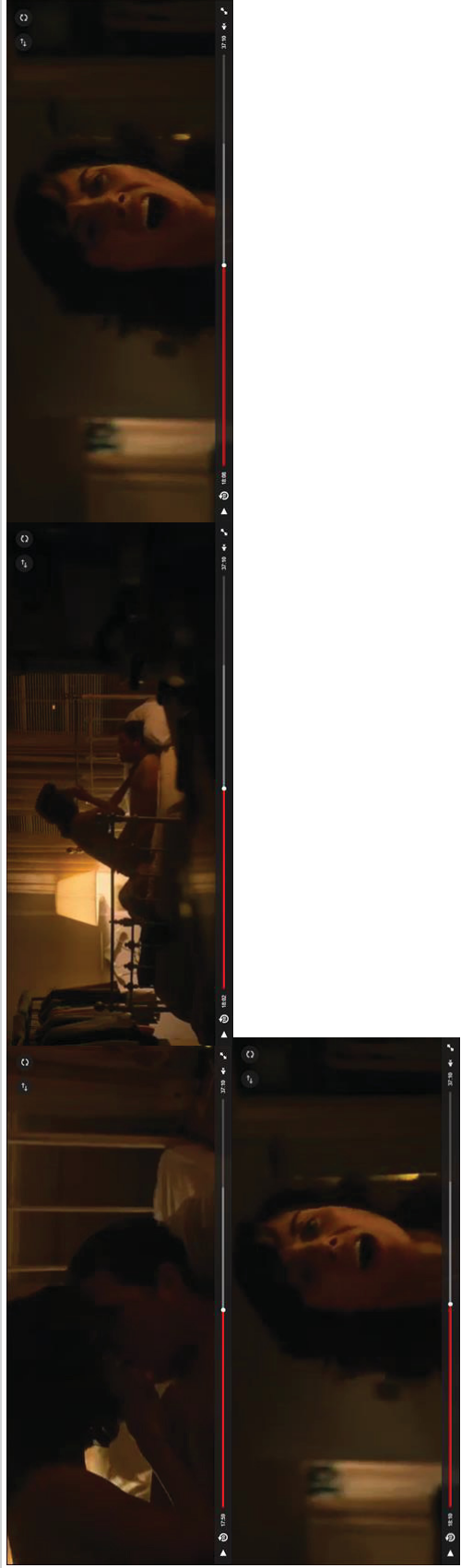
Frame 5 (Bottom Middle): A man in a kitchen. Subtitle: Ah... eu fui... das selecionadas.

Frame 6 (Bottom Right): A woman in a living room. Subtitle: Ah... eu fui... das selecionadas.









Cena de sexo protagonizada por Ruth, em que o foco está no diálogo com Mark e no conflito interno vivido por ela.

EP02S01											
CENA 14											
DESCRIÇÃO	PERSONAGEM	ÂNGULO	PLANO	LUZ	FIGURINO	EXPRESSÃO	ATITUDE	TIPO	RELAÇÃO	AMBIENTE	GÊNERO NARRATIVO
DEBBIE EM CASA COM RANDY	DEBBIE	DE BAIXO	GERAL	ALTA	MULHER REAL	TRISTEZA	MÃE	SOZINHA	MATERNIDADE	LAR	DRAMA

7.4 SORORIDADE E RIVALIDADE

Uma das principais bandeiras do feminismo contemporâneo, presente inclusive nas manifestações do feminismo de mercado, a sororidade parece ser a cola que une todas as personagens da série GLOW. É questionável a escolha de duas protagonistas brancas e heterossexuais para representar a trama central, enquanto que a interseccionalidade só se apresenta na órbita com personagens secundárias (sabe-se no entanto que, nas temporadas seguintes, há um aprofundamento nas histórias pessoais e no desenvolvimento das demais personagens). Ainda assim, a ideia de que, mesmo que não haja afeto ou laços de amizade entre duas ou mais mulheres, existe um compromisso de “classe” que as impele a defender e apoiar umas às outras. Isso se mostra como um ato revolucionário em um contexto marcado pelo estímulo à rivalidade feminina, nesse caso representado de forma literal em um *show* de luta livre.

No entanto, esse é um conceito mais perceptível no contexto geral de todas as personagens de GLOW em sua relação tóxica com o diretor Sam Sylvia do que na relação central protagonizada por Debbie e Ruth. Nessa relação, o que predomina é o esforço de Ruth em agradar Debbie, movida por sentimento de culpa e até mesmo por vergonha, e o empenho de Debbie em humilhar Ruth de forma a sempre reafirmar sua superioridade em relação à amiga de outrora e atual rival.

A rivalidade entre mulheres é notadamente um aspecto bastante explorado na ficção, de forma a reproduzir e reafirmar a crença de que mulheres não são capazes de nutrir uma relação de amizade verdadeira entre si sem que haja qualquer disputa ou competição – em grande parte das vezes motivadas pela atenção, pelo amor ou pelo desejo de um homem. Sob esse ponto de vista, em pouco ou quase nada GLOW se afasta do modelo tradicional. O único ponto de distanciamento é percebido na representação de Mark – o homem que compõe o triângulo amoroso que gera o conflito entre Debbie e Ruth, mas que não é mostrado como um tipo atraente, admirável ou desejável. Aqui reside uma ironia sutil: por que as mulheres seguem disputando homens que sequer são objeto do seu desejo? O que esse tipo de comportamento revela sobre o que se espera das mulheres?

Curioso notar que é justamente quando Mark passa a cozinhar, cuidar da saúde do corpo e da mente e participar da vida em família que ele se torna um homem mais atraente. Mais uma vez, uma ironia não óbvia que revela uma crítica mesmo no que poderia ser associado ao velho modelo de representação quando se observa todo o conjunto de GLOW. A seguir, uma cena que detalha a representação da rivalidade entre Debbie e Ruth:

EP02S01											
CENA 16											
DESCRIÇÃO	PERSONAGEM	ÂNGULO	PLANO	LUZ	FIGURINO	EXPRESSÃO	ATITUDE	TIPO	RELAÇÃO	AMBIENTE	GÊNERO NARRATIVO
DEBBIE CHEGA AO TREINO	DEBBIE	MESMA ALTURA	AMERICANO	MÉDIA	SENSUAL	SUPERIORIDADE	FEMME FATALE	RIVAIS	TENSÃO	TRABALHO	DRAMA
	RUTH	DE CIMA	CLOSE	MÉDIA	MULHER REAL	INFERIORIDADE	MOCINHA	RIVAIS	TENSÃO	TRABALHO	DRAMA

EP02S01	
TEXTO DEBBIE CENA 16	
<p>-Eagan. Você está louco? Estou na porra do Câmeras Escondidas? Por que ela está aqui? Me leve já para casa. Não, me dê as malditas chaves. Vou levar seu carro. O que é isso? Nem fale comigo. Não. O que é isto? Quinze minutos, Confúcio, mas só porque é hora do rush.</p>	
TEXTO RUTH CENA 16	
<p>Estou... Estou... Vou só...</p>	
TEXTO SAM CENA 16	
<p>Moças, peguem seus blocos de autógrafos. Quero que conheçam a nova estrela de GLOW, a estrela de TV Debbie Morgan! Debbie Eagan! Trabalhando duro. Fui até a porra de Pasadena no meio do dia. Ela. Ouça... Um momento.</p>	

O quê?

Cale a boca. Só um minuto, está bem?

Querida, venha comigo. Vai dar tudo certo. Você será a estrela.

Dá para serem gentis, todas vocês?

Certo, aqui vamos nós.

Eu sei, eu menti. Mas não é a mentira em si, é para onde ela leva você. Entende? Então me deixe acalmar as coisas.

Ainda será daqui a 15 minutos.

EP02S01

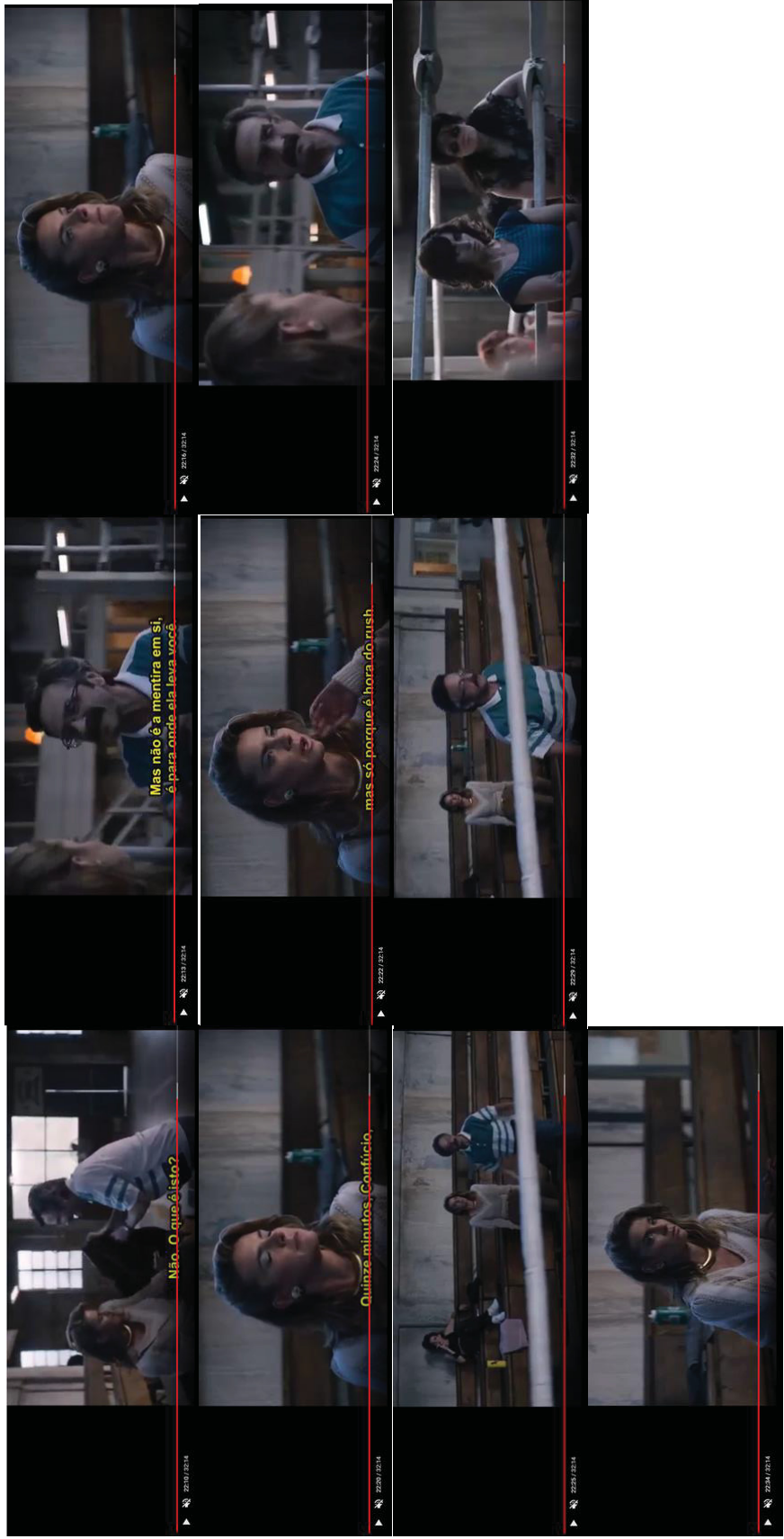
FRAMES CENA 16











Cena que mostra a rivalidade entre Debbie e Ruth e a submissão de Ruth.

7.5 CORPO E SEXUALIDADE

A relação das personagens analisadas com seus próprios corpos é um dos aspectos centrais na narrativa de GLOW. E surgem questões como a participação em um filme pornô, os incômodos gerados pela amamentação, a menstruação, a realização de um aborto e a própria metáfora da luta corporal, que materializa a experiência da vivência dos conflitos de gênero a partir do corpo físico e por meio dele e dos significados que carrega consigo.

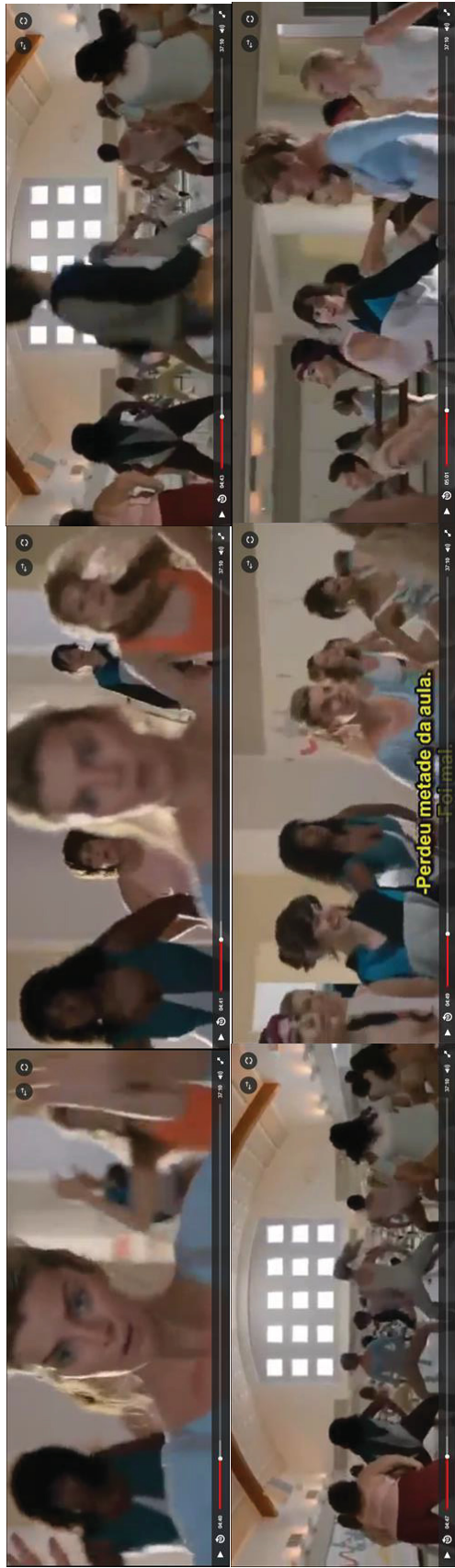
Além do contraponto entre a performance no ringue e os papéis que as personagens assumem na vida cotidiana, outro recurso amplamente utilizado em GLOW é o espelho: ver-se através de um vidro com fundo opaco nada tem de banal no interior da narrativa. Em momentos de introspecção, em que parecem querer se convencer de alguma verdade exterior e buscar a própria presença, as personagens analisadas recorrem a uma profunda e intencional mirada no espelho. A seguir, alguns fragmentos que exemplificam as construções complexas que revelam a presença de questões relacionadas ao corpo e à sexualidade das protagonistas e de como são fortes as marcas na narrativa de GLOW:

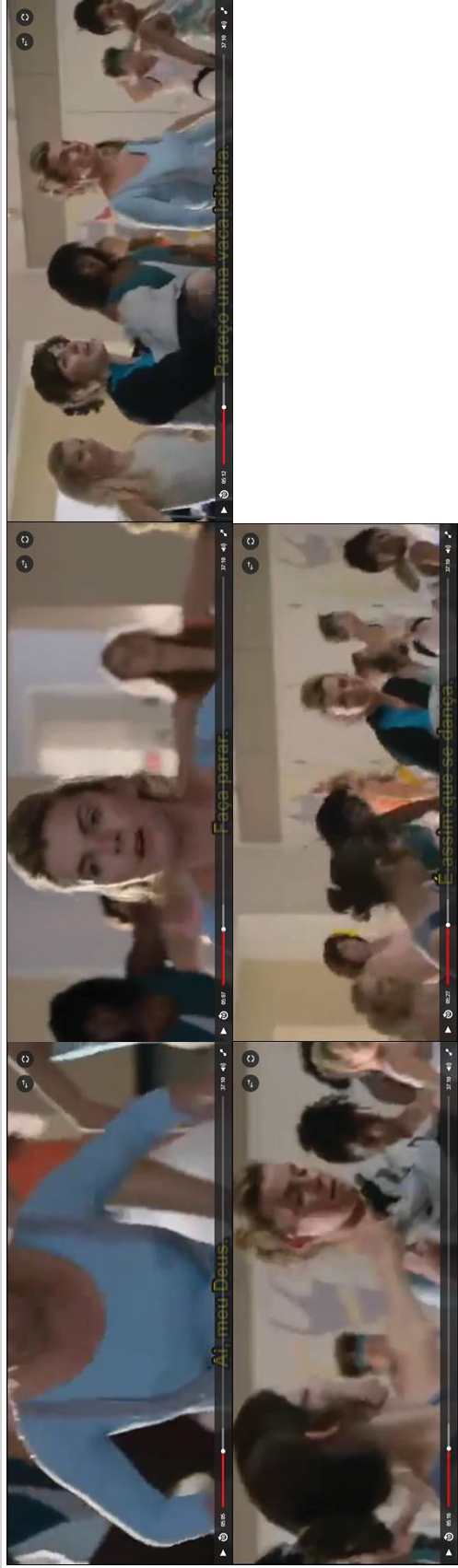
EP01S01											
CENA 1											
DESCRIÇÃO	PERSONAGEM	ÂNGULO	PLANO	LUZ	FIGURINO	EXPRESSÃO	ATITUDE	TIPO	RELAÇÃO	AMBIENTE	GÊNERO NARRATIVO
GINÁSTICA	DEBBIE	MESMA ALTURA	CLOSE	ALTA	SENSUAL	SORRIDENTE	MÃE	RIVAIS	SORORIDADE	LAZER	COMÉDIA
	RUTH	DE CIMA	AMERICANO	ALTA	MULHER REAL	SORRIDENTE	MOCINHA	RIVAIS	SORORIDADE	LAZER	COMÉDIA

EP01S01	
TEXTO DEBBIE CENA 1	
	Oi! Perdeu metade da aula. Há coisas que nunca mais serão apertadas. O quê? Ai, meu Deus. Faça parar. E se eu fizer isto? Pareço uma vaca leiteira. Obrigada. É assim que se dança.
TEXTO RUTH CENA 1	
	Foi mal. Achei que era para apertar. Debbie. Debbie, seu peito. Tome.

EP01S01

FRAMES CENA 1





Ruth e Debbie fazem graça com leite materno que vaza.

EP05S01											
CENA 45											
DESCRIÇÃO	PERSONAGEM	ÂNGULO	PLANO	LUZ	FIGURINO	EXPRESSÃO	ATITUDE	TIPO	RELAÇÃO	AMBIENTE	GÊNERO NARRATIVO
A LUTA PARECE UMA NOVELA	DEBBIE	DE CIMA	CLOSE	BAIXA	SENSUAL	SEXY	FEMME FATALE	COM HOMEM	ROMANCE	LAZER	ROMANCE

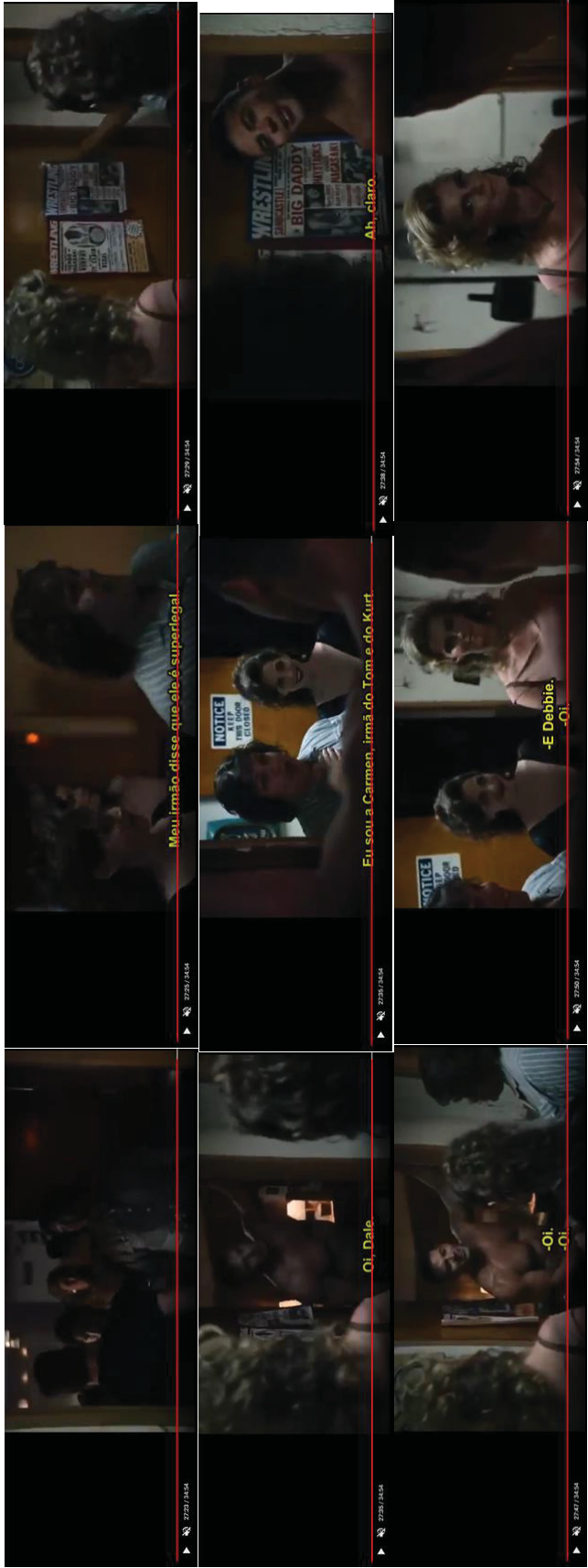
EP05S01

TEXTO DEBBIE CENA 45

Ah, sim. Meu Deus. Quer dizer, era.
Você vê novelas?
Você quer dizer "o vilão". Ele é um bom amigo.
Na verdade, eu me separei recentemente, então...
Quer saber? Por que vocês não... usam o meu carro? Eu pegarei um táxi.
Eu ligarei para ela.
Sim.
Sério? Porque não dou a mínima.

EP05S01

FRAMES CENA 45



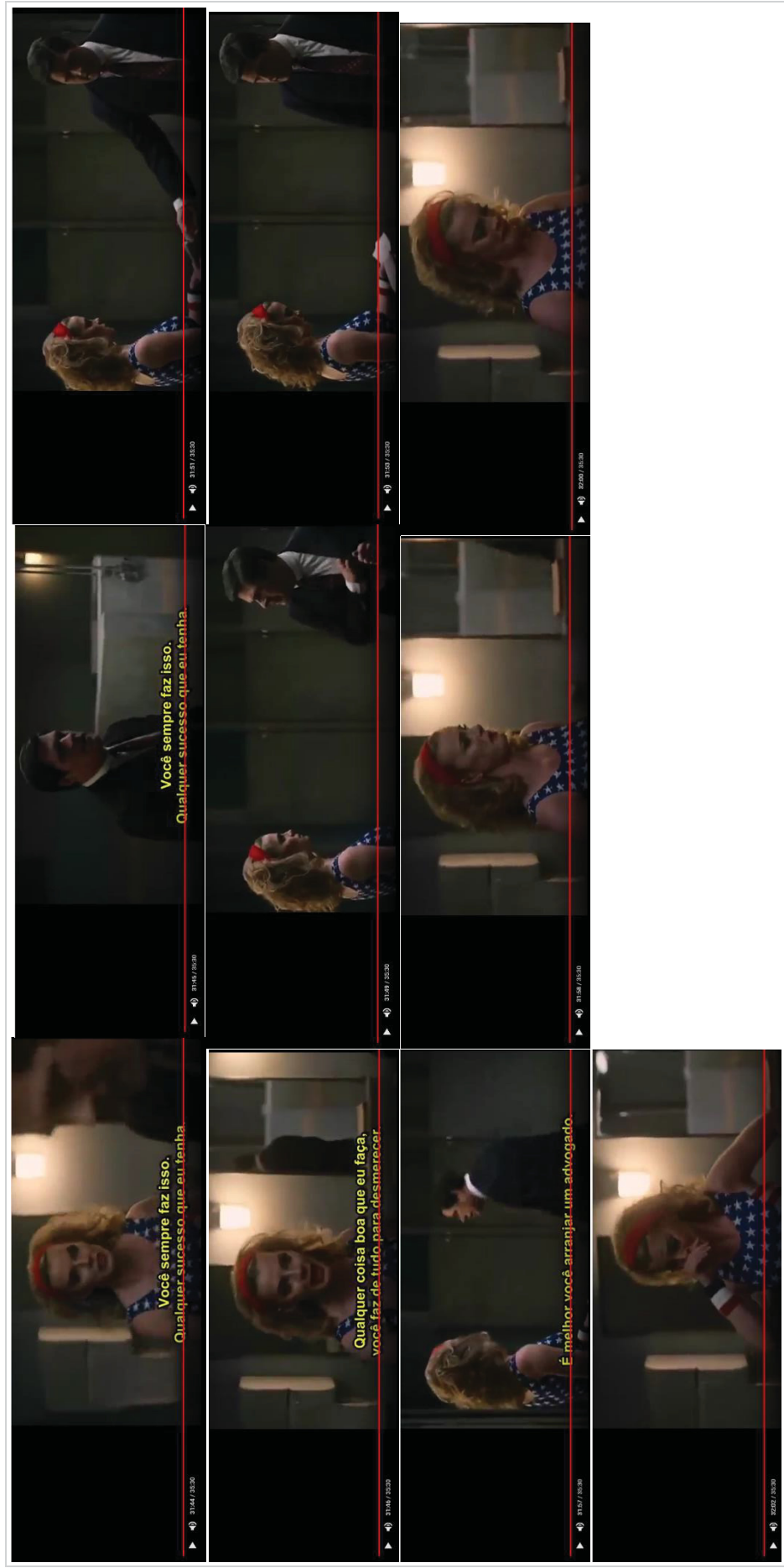


EP07S01

FRAMES CENA 62

 <p>▶ 🔊 3046 / 3530</p> <p>Isso é um absurdo. É loucura total.</p>	 <p>▶ 🔊 3047 / 3530</p> <p>Não é loucura. É um trabalho.</p>	 <p>▶ 🔊 3048 / 3530</p> <p>Você não fala comigo, mas fala com a Ruth?</p>
 <p>▶ 🔊 3052 / 3530</p> <p>Estamos trabalhando juntas.</p>	 <p>▶ 🔊 3053 / 3530</p> <p>Isto é parte de alguma trama elaborada?</p>	 <p>▶ 🔊 3059 / 3530</p> <p>Você parece louco.</p>
 <p>▶ 🔊 3060 / 3530</p> <p>Eu pareço louco? Entrou em um programa de TV de luta.</p>	 <p>▶ 🔊 3061 / 3530</p> <p>Eu pareço louco? Entrou em um programa de TV de luta.</p>	 <p>▶ 🔊 3062 / 3530</p> <p>Você parece louco.</p>
 <p>▶ 🔊 3094 / 3530</p> <p>Acho que você pode tirar uma garota da miséria, mas não pode...</p>	 <p>▶ 🔊 3095 / 3530</p> <p>pôr... Porra.</p>	 <p>▶ 🔊 3097 / 3530</p> <p>Não estava na porra da miséria.</p>

 <p>Estava lhe assistindo e pensando: "Nem sei quem é essa mulher."</p>	 <p>Sinceramente, ela é uma estranha."</p>	 <p>Sinceramente, ela é uma estranha."</p>
 <p></p>	 <p>Não, como alguém cansado de imaginar onde estão sua mulher e seu filho.</p>	 <p>Não, como alguém cansado de imaginar onde estão sua mulher e seu filho.</p>
 <p>estrelada pela ex-Laura Morgan da novela.</p>	 <p>O que é surpreendente. Você colocou seu nome neste livro?</p>	 <p>Vá se foder, Mark.</p>
 <p></p>	 <p></p>	 <p>Você sempre faz isso. Qualquer sucesso que eu tenha.</p>



A “nova Debbie” não se encaixa no papel de mãe e esposa aos olhos de Mark.

EP08S01											
CENA 74											
DESCRIÇÃO	PERSONAGEM	ÂNGULO	PLANO	LUZ	FIGURINO	EXPRESSÃO	ATITUDE	TIPO	RELAÇÃO	AMBIENTE	GÊNERO NARRATIVO
RUTH FAZ ABORTO	RUTH	DE BAIXO	AMERICANO	MÉDIA	MULHER REAL	TRISTEZA	LIBERADA	SOZINHA	TENSÃO	HOSPITAL	DRAMA

EP08S01	
TEXTO RUTH CENA 74	
Já. Estou. Eu sou uma lutadora. Sim. Eu entendi.	

EP08S01

FRAMES CENA 74








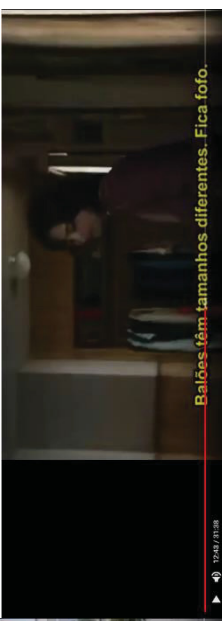
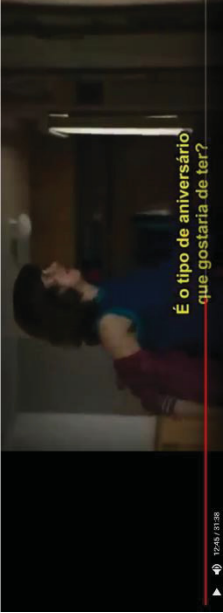
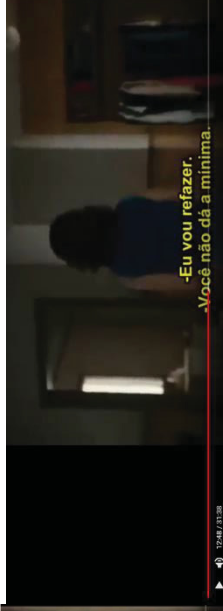

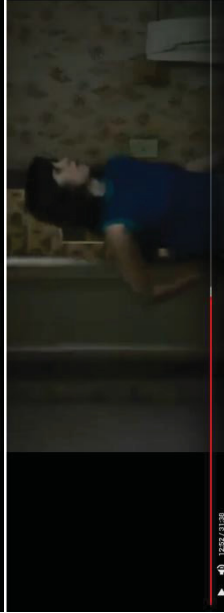
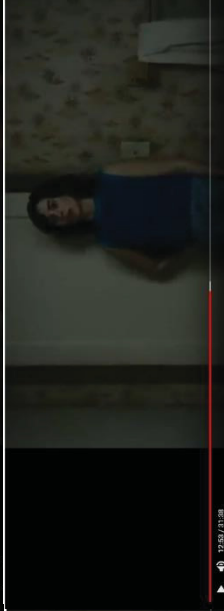

Cena em que Ruth realiza um aborto.

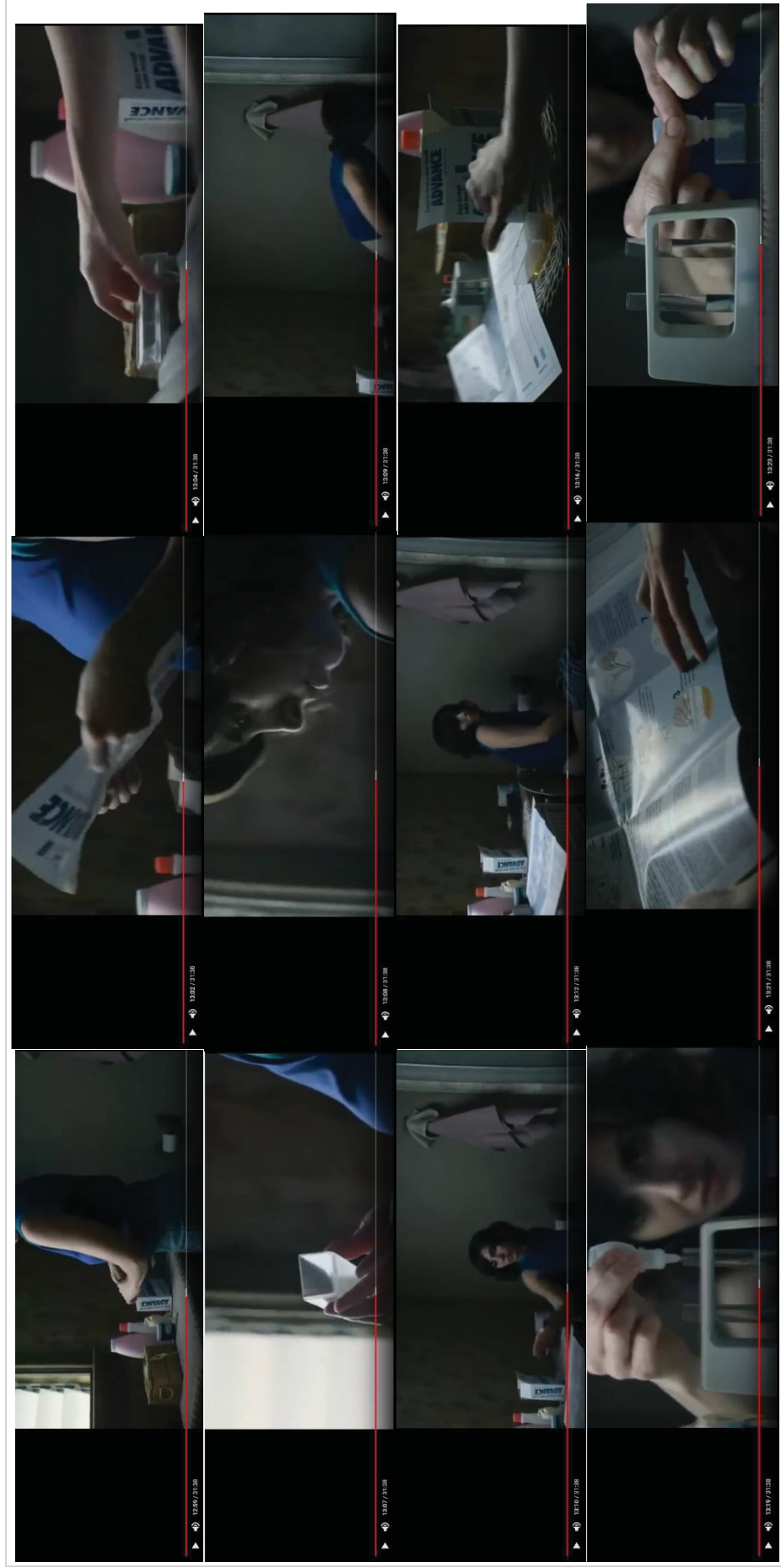
Pouquíssimo utilizado na primeira temporada de GLOW, o plano detalhe é explorado em uma cena específica: o teste de gravidez de Ruth. Técnica bastante utilizada para mostrar o corpo feminino enquanto objeto de desejo e prazer masculino, aqui o *superclose* se desloca de fato aos objetos, utensílios utilizados pela personagem para descobrir se está grávida. Ao concentrar a atenção nos aparatos e no processo de testagem, a narrativa se afasta do universo romantizado da maternidade e se aproxima de uma abordagem prática da temática.

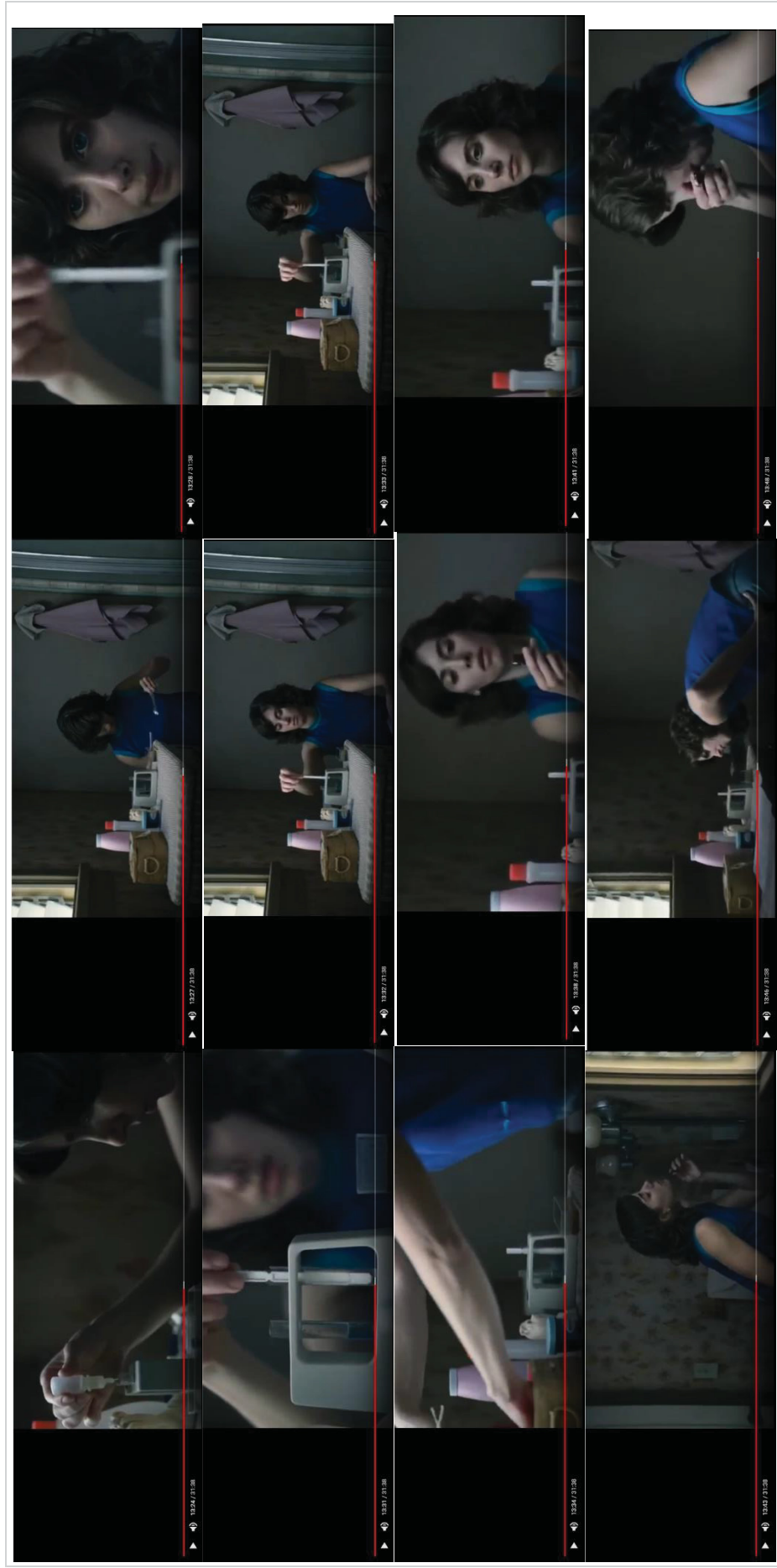
EP08S01											
CENA 69											
DESCRIÇÃO	PERSONAGEM	ÂNGULO	PLANO	LUZ	FIGURINO	EXPRESSÃO	ATITUDE	TIPO	RELAÇÃO	AMBIENTE	GÊNERO NARRATIVO
TESTE DE GRAVIDEZ	RUTH	DE CIMA	CLOSE	MÉDIA	MULHER REAL	TRISTEZA	MOCINHA	SOZINHA	TENSÃO	LAR	COMÉDIA

EP08S01	
TEXTO RUTH CENA 69	
	<p>Oi. Está bonito. A Sheila já viu?</p> <p>Maravilha.</p> <p>Ei! Todos estão procurando por você.</p> <p>Uma floresta? No Vale?</p> <p>Esperel! Esqueci da descarga.</p> <p>Nunca vi a Jenny tão determinada assim.</p> <p>É uma...</p> <p>É uma faceta aterrorizante dela.</p> <p>Sheila, você tem que ir. Será divertido.</p> <p>É claro que sim. Eu não demoro.</p>

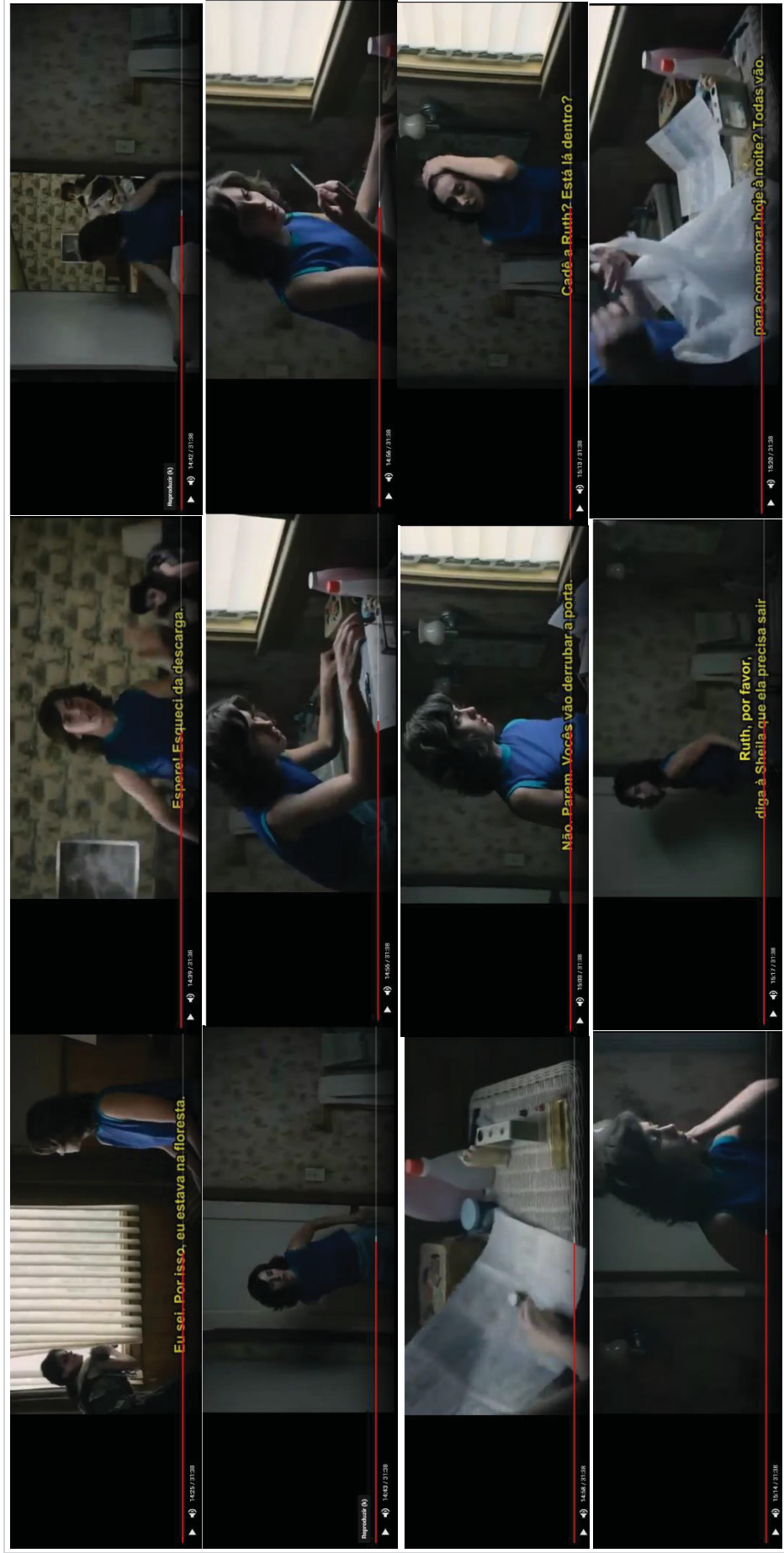
FRAMES CENA 69

 <p>-Não me lembro. -Oi.</p>		 <p>Está bonito. A Sheila já viu?</p>
 <p>Maravilha.</p>	 <p>-Quem encheu este balão? -Eu.</p>	 <p>Balões tem tamanhos diferentes. Fica foto.</p>
 <p>É o tipo de aniversário que gostaria de ter?</p>	 <p>-Eu vou refazer. -Você não dá a mínima.</p>	 <p>-Eu vou refazer. -Você não dá a mínima.</p>
		





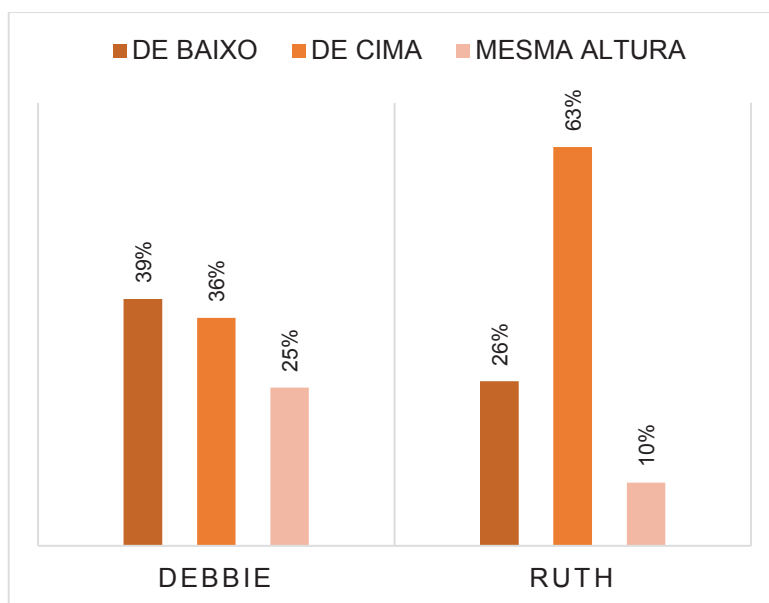




7.6 CONSTRUÇÃO TÉCNICA DAS PROTAGONISTAS

A análise de aspectos quantitativos das cenas analisadas que compõem o *corpus* empírico da pesquisa²⁵ dá pistas sobre a intencionalidade no uso da técnica no audiovisual na construção das personagens. Por exemplo, a inferioridade de Ruth se revela por um percentual elevado (63%) de cenas em que ela é mostrada de cima (GRÁFICO 4):

GRÁFICO 4 – ÂNGULO PREDOMINANTE DAS PERSONAGENS

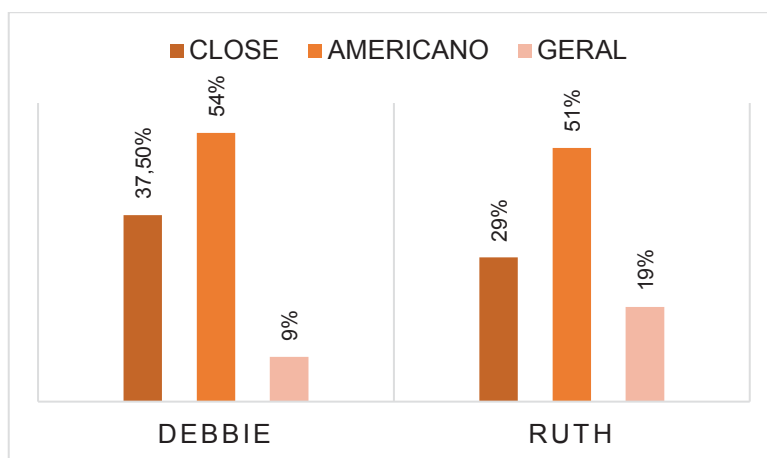


FONTE: A autora (2020).

A não predominância de close nas atrizes também revela um particular interesse pelo contexto das cenas vividas (GRÁFICO 5):

²⁵ Foram selecionados aqui os dados considerados de maior relevância para responder à pergunta de pesquisa, todas as análises detalhadas estão disponíveis em: encurtador.com.br/wxz05.

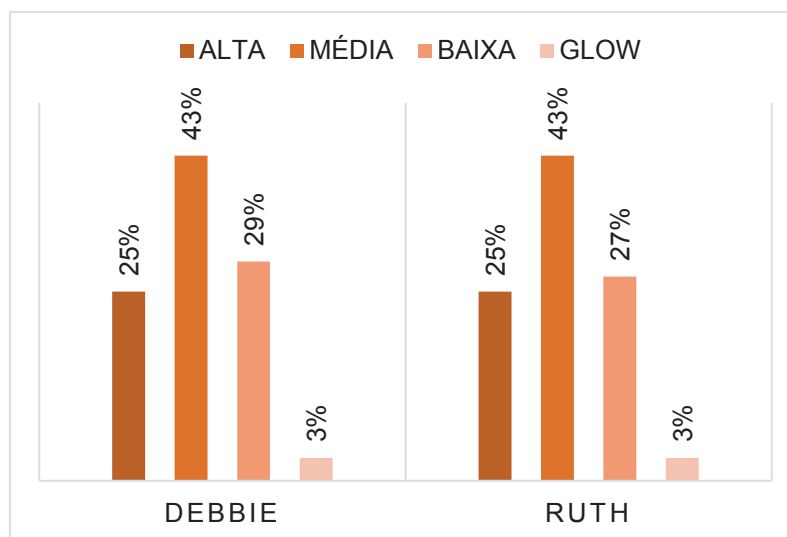
GRÁFICO 5 – PLANO PREDOMINANTE



FONTE: A autora (2020).

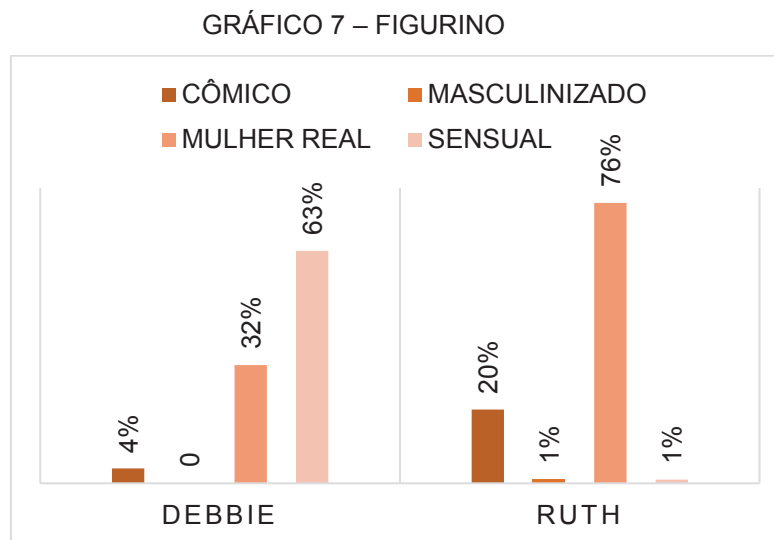
Poucas cenas ao ar livre e um ambiente de trabalho insalubre se revelam também pelo trabalho de iluminação. Nota-se que, mesmo sendo uma série predominantemente de comédia, há uma grande presença de cenas intimistas e dramáticas (GRÁFICO 6):

GRÁFICO 6 – TIPO DE LUZ PREDOMINANTE



FONTE: A autora (2020).

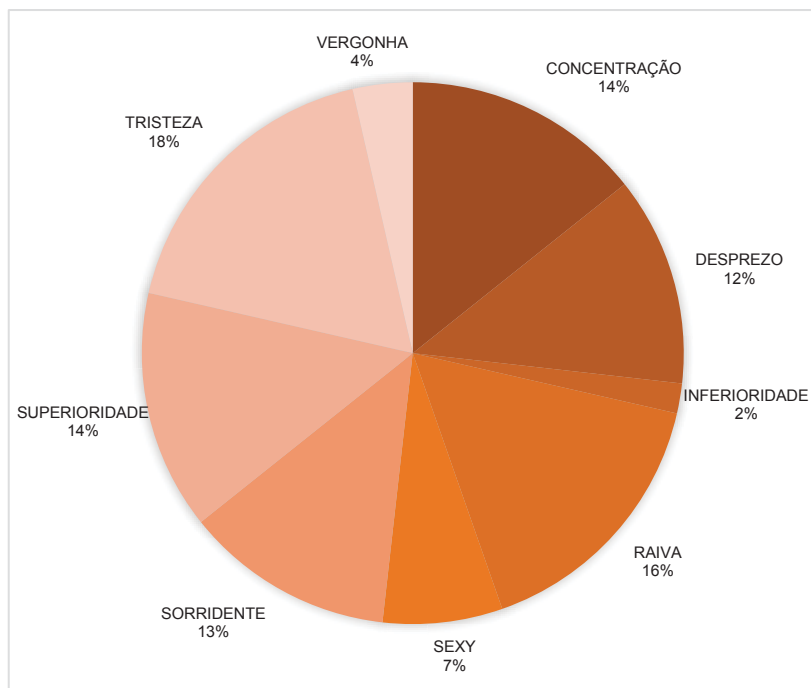
Em relação ao figurino, um aspecto interessante é a associação de uma postura mais sensual à personagem que é mãe, enquanto Ruth tem um visual de “mulher real” na maioria de suas cenas (GRÁFICO 7):



FONTE: A autora (2020).

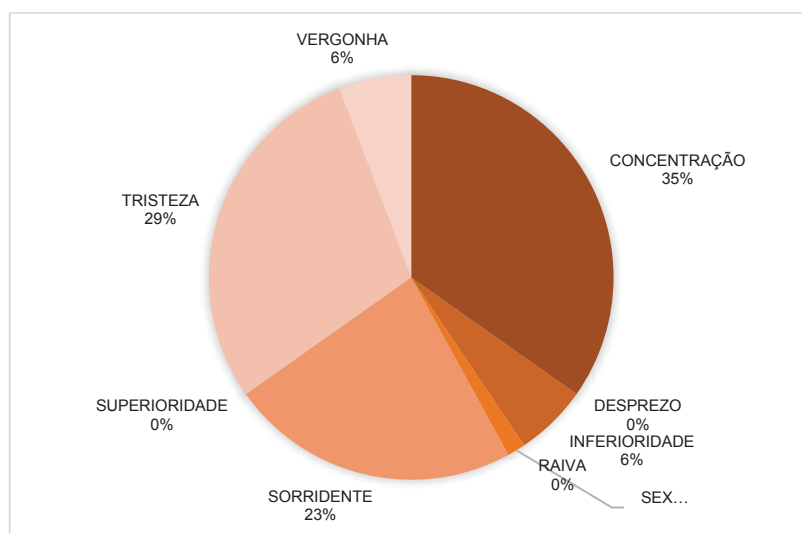
Em relação às expressões faciais e demonstrações de emoções, enquanto Ruth parece oscilar entre posturas de concentração, tristeza e sorridente, a construção de Debbie ao longo da trama se revela mais complexa. O mesmo pode ser dito em relação às atitudes adotadas pelas personagens (GRÁFICOS 8 a 11):

GRÁFICO 8 – EXPRESSÕES FACIAIS: DEBBIE



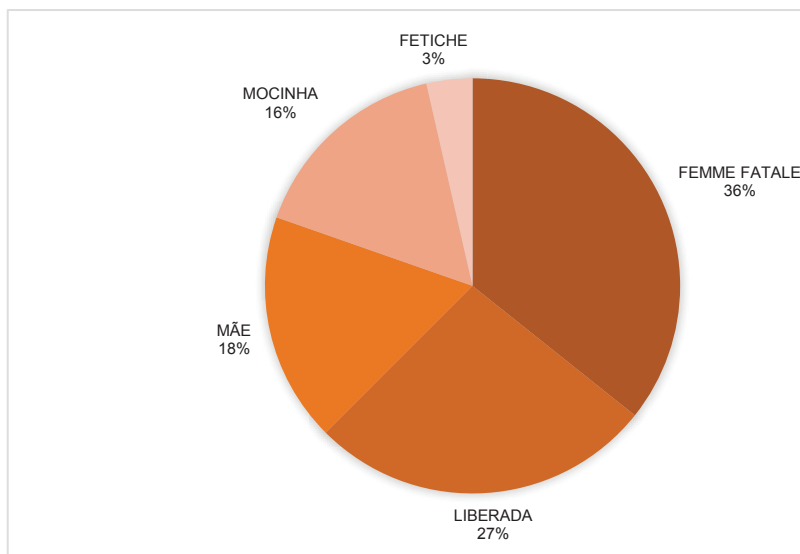
FONTE: A autora (2020).

GRÁFICO 9 – EXPRESSÕES FACIAIS: RUTH



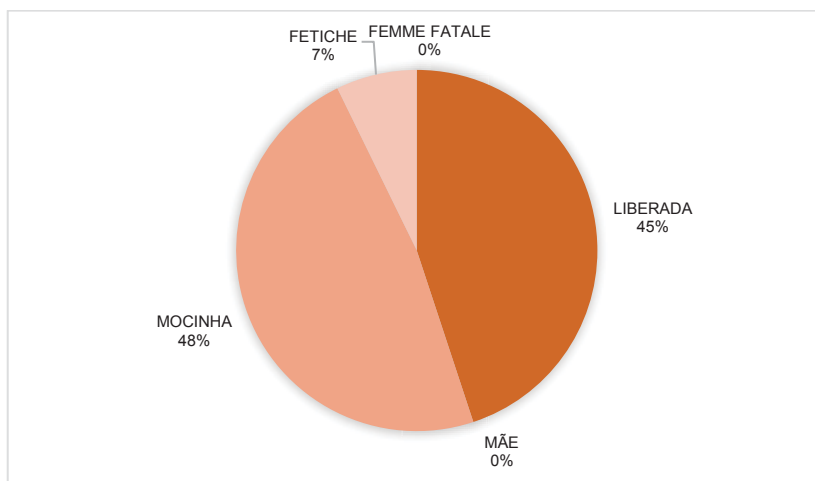
FONTE: A autora (2020).

GRÁFICO 10 – ATITUDES: DEBBIE



FONTE: A autora (2020).

GRÁFICO 11 – ATITUDES: RUTH



FONTE: A autora (2020).

7.7 AS PERSONAGENS, SUAS RELAÇÕES E COMO SE TORNAM ASPECTOS DETERMINANTES DA ANÁLISE

7.7.1 Relação Ruth e Debbie x Narrativa

A relação entre as duas personagens gera um tensionamento dentro da narrativa entre a mãe e a feminista. A superioridade como Debbie é retratada em relação a Ruth e a metáfora da Guerra Fria, em que Liberty Bell liberta os

Estados Unidos da russa Zoya, são recursos narrativos que representam os conflitos das causas feministas no interior da sociedade. O uso da ironia e o fato de Ruth ser vilã no ringue e mocinha na “vida real” e Debbie ser a heroína no ringue, mas uma mulher frágil fora dele, trazem complexidade para a reflexão.

A personagem Debbie simboliza a mãe. Sendo assim, sua construção é atravessada por conflitos relacionados à maternidade. A partir de uma abordagem crua e nada romântica, a trajetória de Debbie é marcada pelas renúncias que fez para se dedicar à casa e à família, e que agora parecem não a satisfazer ou lhe trazer realização, pelo contrário.

Ao buscar a recolocação profissional e um reencontro consigo mesma após se decepcionar com o marido, a melhor amiga, a vida de mãe e, principalmente, as próprias escolhas, Debbie é o sintoma de uma sociedade em transformação que já percebeu que as mulheres podem desempenhar outros papéis além do de mãe e esposa.

O ideal da “mulher perfeita” é materializado na narrativa de GLOW como uma mãe de família norte-americana patriota e defensora da liberdade. Loira, voluptuosa e com ar de superioridade, Debbie encarna a heroína no ringue interpretando a Liberty Bell e sofre em sua vida cotidiana por estar longe de alcançar esse modelo, colocando-se com frequência em conflito com outras mulheres, em busca da autoafirmação, e em situação de submissão em relação aos homens, em busca de aceitação.

7.7.2 Relação Ruth e Debbie x Formato

O uso da ironia como fio condutor da mensagem de crítica ao olhar masculino, possibilitada pelo emprego da metalinguagem, torna-se viável a partir da lógica do formato: a fluidez entre diferentes gêneros narrativos, a complexidade, o perfil do público e sua capacidade interpretativa, bem como o uso de recursos, marcam uma verdadeira viagem do tempo.

Dentro da ficção, o conflito interno de Debbie é materializado com o intenso uso de palavras em seus diálogos e o apelo à sensualidade para disfarçar as próprias inseguranças. Na composição de sua complexidade, as relações familiares assumem papel central. Ao revelar o abandono por parte do pai e ausência da mãe em sua infância, a personagem adquire humanidade e

relaciona sua postura de firmeza a possíveis traumas do passado. Debbie é uma heroína no ringue, mas uma mãe e mulher em crise na vida cotidiana.

A personagem de Ruth simboliza a feminista. Ao encarnar o discurso de independência e luta por seu espaço e reconhecimento profissional, sua trajetória é marcada por situações que colocam seus ideais à prova.

Uma posição crítica e idealista em relação à participação das mulheres na sociedade, em especial no mercado do entretenimento, Ruth é o sintoma de uma situação conflituosa e repleta de dilemas: ser pioneira de uma causa de independência e autonomia pode tornar a ajuda da família uma humilhação; ser defensora do feminismo e se envolver com o marido da melhor amiga passa a ser questionável para além do julgamento moral.

7.7.3 Relação Ruth e Debbie x Olhar feminino

A sátira ao olhar masculino e o emprego de diferentes perspectivas para mostrar a realidade e as mulheres reais por trás das câmeras e para além dos sonhos eróticos que deram origem a um *show* de luta livre protagonizado por personagens femininas, revelando um ambiente profissional, mostram a proposição de um novo ponto de vista para um mesmo produto audiovisual. Além disso, ao manter os homens no centro dos conflitos, como marido e como chefe/diretor, porém despindo-os de qualquer superioridade e revelando suas fragilidades, a série provoca uma série de subversões no olhar.

Ser uma feminista é na verdade ser uma “mulher comum”. Inúmeras são as vezes em que “normal”, “real” e “comum” são rótulos empregados a Ruth na narrativa de GLOW. Em oposição à mãe norte-americana, loira, alta e heroína defensora da liberdade, *Zoya the Destroya*, a vilã russa vivida no ringue por Ruth representa a ameaça de um inimigo que promete destruir lares e acabar com o conforto e a liberdade proporcionados pelo capitalismo. Por sua vez, Ruth vive no ringue a vilã destruidora do *status quo* e sofre no dia a dia por não conseguir a própria independência financeira, ter de pedir ajuda dos pais e ainda descontar as próprias fraquezas e inseguranças na traição à sua melhor amiga.

No interior da narrativa, o conflito interno de Ruth é materializado pelo constante desejo de agradar, que a desaprova e desafia. Ela prioriza a carreira e tem um comportamento *workaholic*. A consequência de sua busca no campo

profissional parece ser o fracasso no campo das relações, sejam românticas ou de amizade.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando-se os produtos da cultura popular importantes indicadores das práticas e dos costumes de uma sociedade em um período de tempo, uma releitura atualizada e com intencionalidade crítica com um hiato temporal de três décadas se mostrou um rico objeto de estudo para a análise da representação feminina no audiovisual. Por outro lado, enquanto elemento que compõe as estruturas fundadoras de uma dada cultura, uma série que tem aderência do grande público e já foi premiada pela crítica, promovendo um discurso questionador, também levanta reflexões acerca das possibilidades de ressignificação de modelos de papéis sociais arraigados na tradição patriarcal heteronormativa de nossa sociedade contemporânea.

Esta pesquisa, desde o início, se propôs a investigar o efeito das discussões feministas no campo científico nas relações mercadológicas que interpelam a indústria audiovisual contemporânea. Tendo o olhar masculino como ponto de partida e entendendo-o como fio condutor da tradição patriarcal no campo da produção televisual, observou-se que este olhar poderia consistir-se no núcleo duro a ser revisitado na intenção de se gerar uma fissura no fazer habitual do audiovisual voltado ao grande público.

Se antes o rompimento com o olhar masculino dava seus primeiros passos no interior de uma certa contracultura, marcada por produções declaradamente feministas e compostas por um fazer contestatório desde as técnicas produtivas, passando por uma independência mercadológica, até a circulação restrita no interior de públicos notadamente militantes, parece existir na atualidade a possibilidade da subversão dessa lógica, de modo a incluir um novo ponto de vista no circuito do *mainstream*, agora ressignificado pelo fortalecimento do *streaming* e o crescimento do consumo audiovisual por demanda.

É importante destacar que, por se apoiar no tripé de três olhares – a câmera, o olhar de dentro da narrativa e o olhar do espectador –, o olhar masculino mantém as mulheres no lugar de objeto nas três situações. Sendo assim, em uma cultura hegemonicamente patriarcal, homens e mulheres “aprenderam” a consumir filmes, séries e programas de TV a partir desse ponto de vista. Falar de um novo olhar nesse contexto significa, pois, “driblar” alguns

costumes da audiência para além de simplesmente romper com lógicas produtivas e criativas.

Isso significa dizer que, para pertencer à lógica do *mainstream*, é necessário ceder a algumas regras. Ao fim da análise de GLOW, o que se percebe é que, em um primeiro olhar desatento, poder-se-ia concluir que a série aborda a temática do feminismo empregando o mesmo olhar masculino de sempre sobre as personagens femininas. Ao aprofundar, no entanto, a observação e empregar técnicas científicas de maneira sistemática, encontra-se no uso do recurso da ironia a possibilidade de questionamento desse olhar.

Ironicamente, com a licença para uso do trocadilho, foi adquirindo maestria em uma técnica amplamente utilizada no *mainstream* que a equipe por trás das câmeras, nesse caso predominantemente feminina, questiona o olhar masculino sem entrar no embate com o público, sem tirá-lo da zona de conforto e valendo-se do humor. Aliada da ironia nesse movimento, é a estética marcada pela sensação de que o que está em questão é uma cultura de outros tempos, supostamente superada no momento atual. Sendo assim, GLOW promove sua crítica sem desonrar o compromisso de aceitação por parte do público e de entretenimento prazeroso preconizado pela lógica do *mainstream*. A capacidade de interpretar esses recursos está intimamente ligada à lógica do formato e do gênero narrativo que pressupõem uma forma de ver e entender a história que está sendo contada.

Nesse contexto, o conceito de Representação parece ser de grande contribuição para a criação e o desenvolvimento das personagens cada vez mais complexas nessa recente e em expansão cultura de séries, fenômeno que abriga a discussão da relação entre olhar masculino e *mainstream*. Ao assumir a fluidez de identidades, fortalece-se a noção de que é na relação entre as personagens e não no isolamento entre elas que se encontra a multiplicação de possibilidades para suas trajetórias dentro da história. No caso de GLOW, Ruth parece não fazer sentido sem Debbie, e vice-versa.

No aprofundamento dessa reflexão, está o constante jogo de diferenças presente na narrativa da série: nenhuma das personagens parece se comportar no grupo da forma como se comporta na intimidade do lar ou na relação com os personagens masculinos da trama. A encenação deliberada, exagerada e caricata das lutadoras que interpretam se apresenta, assim, como uma hipérbole

desse deslocamento e da desnaturalização de comportamentos. Ou seja, GLOW provoca um constante desconforto em relação à tendência essencialista de se buscar uma definição sobre “quem, afinal, é esta pessoa?”. Ao fazer isso, parece buscar a identificação do público não com uma ou outra personagem, mas com o coletivo.

Seria, então, a sororidade o que afastaria os modelos de representação trabalhados na série dos modelos hegemônicos na representação de personagens femininas observados anteriormente em outros períodos históricos por autoras feministas. Porém, é justamente nesse ponto que GLOW parece não conseguir romper com o olhar masculino: apesar da aura de sororidade percebida no todo do arco narrativo, é na rivalidade entre Ruth e Debbie que se constrói toda a evolução do enredo. Como, no contexto da Netflix, é comum que a primeira temporada se comporte como um piloto, fica a possibilidade de se analisar como as relações entre as personagens se constroem nas temporadas seguintes (atualmente, já são quatro temporadas).

O estudo aprofundado da primeira temporada de GLOW também levanta outras possibilidades para investigação futura: Qual o perfil do público da série? Seria este um produto de nicho? Como os diferentes nichos compõem o contexto contemporâneo do *mainstream*? Mesmo que pareça contraditório, é um caminho que se mostrou possível. Como a participação feminina, por meio de uma maior representatividade em equipes criativas e produtivas na indústria audiovisual, influencia as novas possibilidades de olhar por trás das câmeras, o interior das narrativas e o consumo de séries?

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alvanita; ALVES, Ívia. Introdução. *In*: ALMEIDA, Alvanita; ALVES, Ívia (Org.). **Mulheres em seriados**: configurações. Salvador: EDUFBA; NEIM/CNPq, 2015. p. 7-30.

ALVES, Ívia. Mulheres no comando. *In*: ALMEIDA, Alvanita; ALVES, Ívia (Org.). **Mulheres em seriados**: configurações. Salvador: EDUFBA; NEIM/CNPq, 2015a. p. 31-40.

ALVES, Ívia. As representações de mulheres em Police Woman, CSI e depois. *In*: ALMEIDA, Alvanita; ALVES, Ívia (Org.). **Mulheres em seriados**: configurações. Salvador: EDUFBA; NEIM/CNPq, 2015b. p. 51-63.

BAHRI, Deepika. Feminismo e/no pós-colonialismo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 659-688, nov. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000200018>>. Acesso em: 06 jul. 2020. doi:<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000200018>.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. *In*: BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 19-62.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Unicamp, 1996.

BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias**: um curso sobre as narrativas dos meios audiovisuais. São Paulo: Ática, 2009.

BUTLER, Judith. Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. Tradução: Marie Lourties. *In*: **Debate Feminista**, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), v. 18, p. 296-314, 1998. Disponível em: http://www.debatefeminista.cieq.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/526/446. Acesso em: 3 jul. 2020.

CAPANEMA, Leticia Xavier de Lemos. **Autorreferencialidade narrativa**: um estudo sobre estratégias de complexificação na ficção televisiva. 2016. 233 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. Netflix, discursos de distinção e os novos modelos de produção televisiva. **Contemporânea**, v. 14, n. 2, p. 193-209, maio./ago. 2016. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/16398>. Acesso em: 4 jul. 2020.

CHAUVEL, Lucrecia Escudero. Editorial – La caja boba. **DeSigns 7-8**, Los formatos de la televisión. Barcelona: Gedisa, 2005. p. 9-11. Disponível em: https://www.academia.edu/24758754/Presentaci%C3%B3n_los_formatos_de_la_televisi%C3%B3n. Acesso em: 4 jul. 2020.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EDER, Jens. Understanding characters. **Projections**, v. 4, Issue 1, p. 16-40, Summer 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/1842430/Understanding_Characters_In_Projections_The_Journal_for_Movies_and_Mind_Vol_4_1_16-40. Acesso em: 3 jul. 2020. doi:10.3167/proj.2010.040103

ESQUENAZI, Jean Pierre. **As séries televisivas**. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

FECHINE, Yvana. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. **Ciências, Humanidades e Letras**, ano 5, n. 1, p. 14-26, jan./jun. 2001. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/3195/3195.PDF>. Acesso em: 3 jul. 2020.

FREIRE FILHO, João. Mídia, estereótipo e representação das minorias. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 45-71, ago./dez. 2004.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 265-284.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Tradução: William Oliveira e Daniel Miranda. Rio de Janeiro: PUC-RIO; Apicuri, 2016.

HJARVARD, Stig. Midiatização: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. **Matrizes**, São Paulo, ano 5, n. 2, p. 53-91, jan./jun. 2012.

IMBERT, Gérard. De lo grotesco como contaminación de los géneros en los nuevos formatos televisivos: formato y dimensiones discursivas. **DeSigns 7-8**, Los formatos de la televisión. Barcelona: Gedisa, 2005. p. 159-170. Disponível em: https://www.academia.edu/24758754/Presentaci%C3%B3n_los_formatos_de_la_televisi%C3%B3n. Acesso em: 4 jul. 2020.

JACOBSSON, Eva-Maria. A female gaze? **KTH, Royal Institute of Technology**, Sweden, maio 1999. Disponível em: http://cid.nada.kth.se/pdf/cid_51.pdf. Acesso em: 4 jul. 2020. ISSN 1403-073X

JOST, François. Lógicas de los formatos de tele-realidad. **DeSigns 7-8**, Los formatos de la televisión. Barcelona: Gedisa, 2005. p. 53-66. Disponível em: https://www.academia.edu/24758754/Presentaci%C3%B3n_los_formatos_de_la_televisi%C3%B3n. Acesso em: 4 jul. 2020.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Tradução: Elizabeth Bastos Duarte e Vanessa Curvello. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Tradução: Helena Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LACALLE, Charo. Presentación. **DeSigns 7-8**, Los formatos de la televisión. Barcelona: Gedisa, 2005. p. 15-17. Disponível em: https://www.academia.edu/24758754/Presentaci%C3%B3n_los_formatos_de_la_televisi%C3%B3n. Acesso em: 4 jul. 2020.

LACALLE, Charo. As novas narrativas da ficção televisiva e a Internet. **MATRIZES**, v. 3, n. 2., p. 79-102, jan./jul. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38260>. Acesso em: 4 jul.2020. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i2p79-102>.

LADEIRA, João Damasceno Martins. **Imagens mecânicas**: Netflix e os algoritmos de recomendações. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Televisão. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 27., 2018, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Compós, 2018.

LAUZEN, Martha M. **Boxed In 2017-18**: women on screen and behind the scenes in television. Center for the Study of Women in Television & Film. San Diego, 2018. Disponível em: https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2018/09/2017-18_Boxed_In_Report.pdf.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream**: a guerra global das mídias e das culturas. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

MENDES, Mônica Vitória; SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Protagonismo feminino em desenhos animados: gênero e representações no entretenimento audiovisual. **Mídia e Cotidiano**, v. 12, n. 2, ago. 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/10065/0>. Acesso em: 3 jul. 2020.

METZ, Christian. **O significativo imaginário**: psicanálise e cinema. Tradução: Antônio Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

METZ, Christian. A grande sintagmática do filme narrativo. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 210-217.

MITTEL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **MATRIZES**, São Paulo, ano 5, n. 2, p. 29-52, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38326>. Acesso em: 3 jul. 2020. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v5i2p29-52>.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453.

NAVARRO, Jordi Sánchez. **Narrativa audiovisual**. Barcelona: UOC, 2006.

RINCÓN, Omar. **Narrativas mediáticas**: o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento. Barcelona: Gedisa, 2006. (Coleção Estudos de televisión, n. 23).

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. *In*: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. 7. ed. Tradução: Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 343-364.

ROVIROSA, Anna Tous. O tratamento da mulher nas séries televisivas norte-americanas. **Contemporânea**, v. 12, n. 1, p. 234-260, jan./abr. 2014.

Disponível em:

<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/8963>.

Acesso em: 3 jul. 2020. <http://dx.doi.org/10.9771/1809-9386contemporanea>

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 5 jul. 2020.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galaxia**, São Paulo, n. 27, p. 241-252, jun. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/20.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2020.

SOULAGES, Jean-Claude. Formato, estilo y géneros televisivos. **DeSigns 7-8**, Los formatos de la televisión. Barcelona: Gedisa, 2005. p. 67-78. Disponível em:

https://www.academia.edu/24758754/Presentaci%C3%B3n_de_los_formatos_de_la_televisi%C3%B3n. Acesso em: 4 jul. 2020.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 7-72.

AUDIOVISUAL

GLOW, primeira temporada. Criação: Liz Flahive e Carly Mensch. Série original Netflix. Lionsgate Television, 2017. Série exibida pela Netflix. Acesso em: out. 2019.